



...وليسوريا

فلنا ، من أعماق القلب ، في العدد الماضي مرحبا بالعراق واليمن .. ولم
تكن نعلم ، أن القدر يهيء ، لهذا الهتاف الجميل ، ختاماً أجمل .
فاليوم نقول : ويسوريا !!

وما أجمل وأحب الى القلب ، أن يسترسل في متابعة خواطره الشعرية ،
وهو يرى حبات المقد العربي ، تنتظم الواحدة الى جانب الأخرى ، في انساق
وتجاوب وتكامل . ولكن الموقف بدلالته العقلية ، ومعانيه التاريخية ، يقتضيها
أن نتزع أنفسنا من الأخيلة التي تملأها نشوة النصر ، ولذة تحقق الحلم ،
لنفكر ، ولنتأمل ما كان ، ولنتدبر ما يمكن أن يكون .
أما ما كان فيستحق منا أن نعتب على أنفسنا ، وأن نلوم نفاذ صبرنا ،
فنحن نعرف دلالات التاريخ ، وقوانينه الثابتة ، ونذكرها حين نكتب ،
ونشرحها عندما نحب أن نعلم الناس ، ولكن حينما تنزل الكارثة ، أو يحل
المصائب ، تطير من عقولنا ، وكأنها لم تكن على أطراف الستنا ، مرات
عديدة .

والتاريخ قال في الماضي كثيراً ، أنه لا عقيدة بغير ردة ، ولا حركة بغير
نكسة ، ولا تقدم بغير تأخر ، ولا أمل بغير يأس ..
هذا هو منطق الحياة التي استمت دائماً لليل والنهار ، وللأسود
والبياض ، والحر والبرد ، والدم والجزر . وحركات الأمم والشعوب ، أولى
الأنشطة الإنسانية ، بأن تطم موجتها ثم تنحسر ، وتعلو صيحتها ثم تخمد ،
وتشتعل جلوتها ثم تخبو ، لتعاود من جديد ، دورة حياتها القوي وثابت ،
وأعلى صوتاً ، وأبعد ضوءاً .
فالحركات الإنسانية من ثورات ، ونهضات ، هي استلاخ بقاء مؤلم من
الماضي ، وبناء شاق متعبك للماضي . وتمهيد وتخصير مضمّن للمستقبل . ومن
هنا كانت في الثورات أسباب نجاحها ، وأسباب تعثرها ، ولا تزال الأسباب
جميعها ، تصطرع ، وتعترك ، وتتقلب بعضها على بعض ، حتى يسلم الماضي
أنفاسه ، ويلقى أسلحته ، ويؤمن بأن هزيمته هي الخاتمة المحتومة ، فتثبت
الثورة وتستقر .

حينما لحق النبي بالرفيق الأعلى ، انتقضت الجزيرة العسيرية على
حكومة المدينة المركزية وخيل للقبائل ولأطراف الدولة العربية ، أنهم قادرون
على أن ينفقوا عن أنفسهم حكم الخلافة الإسلامية ، وأن يعودوا الى بعض
جاهليتهم ، أو أن يصنعوا لأنفسهم اسلاماً ، أخف حكماً ، وأدنى الى حكم
غريزة الانسان .

ومن يقرأ تاريخ حروب الردة ، يخطر في وهمه ، أن الاسلام كان محتوماً
زواله ، وأن ما نهض به أبو بكر وصحابة رسول الله ، من جهاد المرتدين ،
لم يكن سوى صحوة الموت .
ولكن لم تكن تلك الحروب إلا الدليل على أن الدولة العربية ، قد كملت
لها أسباب الوجود ، إذ خرجت عقيدتها من هذا الامتحان الرهيب ، ظافرة
ثانية .

فالردة حسمت كل أمل في اقتلاع جذور العقيدة ، أو التآمر عليها ،
أو تعديل أصولها ، أو العبث بأسسها ، ومنذ وضعت تلك الحروب أوزارها ،

لم يذكر التاريخ الاسلامي ، مع اتساع رقعة الدولة الإسلامية ، وتوالي الفتن فيها ، وانقسامها الى دولتين في المشرق والمغرب ، ثم دول ، ثم دويلات وامارات ، ان احدا فكر في أن يرتد أو يدعو الى الردة . ولو فكر ، لما احتفل به أحد .

وبعد عشرات القرون قامت ثورة الفرنسيين في اخريات القرن الثامن عشر ، فانتقلت من الثورة الى الارهاب ، ومن الارهاب الى حكومة الانتهازين ، الى دولة مفامر ، حولها الى امبراطورية ، ثم عادت الى الملكية ثم ثابت الى الجمهورية ثم استحال المفامر الى امبراطور من جديد ، ثم كانت الجمهوريات المتعاقبة ، وسط اعاصير وعواصف في الداخل ومن الخارج . .

ثم رسب كل شيء في القاع وبقيت الجمهورية ، وراح الحكم الجمهوري يتسع ، ومبادئه تثبت ، وفلسفته تتضح ، بل ان الملكيات اقترضت منطقها ، ومن عاش منها ، عاش في كنف هذا المنطق ، وفي ظل هذه الفلسفة .

فكيف كنا نطمح في ان وحدة الشعبين الشقيقين ، التي دفع اليها غليان الوطن العربي ، وتحفزه لحرية ، ودخله مع اعدائه التقليديين والطارئين ، وخصومه الظاهرين والخفتين ، في معارك ضارية نشبت الواحدة في اثر الاخرى منذ مطلع العقد الخامس من القرن الحالي . كيف ساغ أن نطمح في أن نعصم هذه الوحدة من النكسة ، في وجه تلك الاعاصير ، ومع روااسب الماضي الكثيرة في وطننا نفسه .

اننا كنا نطلب انذاك من التاريخ ما لم يعطه امة او شعبا قط . بل كنا نطلب ما لا يتفق مع ضخامة الحركة في الوطن العربي ، وما لا يتسق وعظم ما يتنها له ، وجلال ما يستطيع أن يتهض به .

ان الوطن العربي ، في مكان من الأرض ، يجعله املا لكل طامع ، وهدفا لكل قوى ، ويجعله مركزا ذا اثر بعيد المدى ، في عالم الافكار والعقائد ، وما اشد معارك الافكار والعقائد حول هذه الأيام .

ولو قارنا « ما بذلناه من أجل وحدتنا في القرنين التاسع عشر ، ونصف العشرين ، بما احتمله مثلا الألمان أو الطليان في سبيل وحدتهم ، لما جاز لنا أن نأسي على ما كان من هذه النكسة التي لم تستطع ، أن تكمل من عمرها سوى عام ، وبعض عام .

فاذا كان الفرح بنهاية النكسة عظيما ، وكنا نلعبها ، فلا بمنعنا ذلك ، من أن نشكرها ، كما يشكر الناس ، ما يلم بهم من مصائب ، فيقولون : رب ضارة نافعة ، وقد تأكدت معاني الوحدة ، طوال فترة الردة ، بما قاله خصومها ، وهم يتحككون بها ، وما فعله انصارها ، وهم يستعجلون عودتها ، ويقولون عثرنا ، ويهضون كيوتها . .

لقد دعتنا النكسة الى أن نزداد تعمقا في فهم المحيط الذي تكافح فيه ، وأن نعلم عن ميدان المعركة ، وطبيعتها ، وما يتصل بها ، وما يتفرع عليها ، ما يزيدنا مناعة في وجه الفشل .

ما زال فينا المترددون ، والمتعجلون ، وحسنو النية الذين يسيئون التقدير ، وحسنو التدبير الذين يسيئون الفن ويسرفسون في الحذر ، والحاسمون الذين لا يدفعون ضربة التفكير ، وكل هؤلاء يخدمون اعدائنا ، ويسبئون لنا ، وهم لا يعلمون ، وقد اخذت النكسة بيدنا ، في مجاهل ودروب هذه المعركة الكبرى التي نخوضها من أجل مستقبل ضخم ، وعندما نفرغ منها ، سنقول : لقد بثينا وحدتنا فوق المسخور .

بقلم : يحيى ابوبكر



الثورة الثقافية والميثاق

ان لقاءنا هنا الليلة في اطار الموسم الثقافي الذي تنظمه وزارة الثقافة والارشاد القومي يتم في ظروف تلقى على عاتق المثقفين والمشتغلين بالثقافة مسؤولية بعيدة المدى ازاء الثورة وازاء الثقافة معا ، بل ازاء التكوين الثقافي في المنطقة العربية بأسرها . فهنا في الجمهورية العربية المتحدة تتوالى الخطوات لتكوين الاتحاد الاشتراكي العربي ، وتشمل البلاد كلها بقطة شعبية واسعة النطاق تمثل في مزيد من الوعي وفي الاتصالات المباشرة التي تقوم بها اللجان المتفرعة عن اللجنة التنفيذية العليا في طوائفها بمختلف محافظات الجمهورية . كما ان الثورات التحررية التي قامت في المنطقة العربية ، وكان آخرها حتى الآن ثورة سوريا ضد الانفصال والرجعية ، تؤكد ان هناك ثورة فكر قومية تتجاوز النطاق الاقليمي ، وتتجه نحو هدف موحد أجمعت عليه الأمة العربية ، وهو الحرية والاشتراكية والوحدة ..

الثورة مستمرة

واسمحوا لي قبل ان امضي في موضوعنا وما يتصل به من مسائل تفصيلية تتعلق بالثقافة وبالميثاق ان اؤكد نقطتين هامتين أرجو الا تغيبا عن ذهننا لحظة واحدة : النقطة الاولى اننا في ثورة مستمرة ، ولا يعنى بلوغنا لهدف من اهدافها انها استنفدت اغراضها او ان المنهج الثوري والاسلوب الثوري يمكن ان يخليا مكانهما لمنهج لا ثوري او اسلوب لا ثوري . بل ان حياتنا الجديدة في حاضرتنا ومستقبلنا

(١) نص المحاضرة التي القاها السيد الدكتور المساعد لوزارة الثقافة والارشاد القومي بالجمعية الجغرافية يوم ٢٤ مارس سنة ١٩٦٣ .



العربية نفسها ، وتؤكد مكانها كقوة من قوى الحق والخير والعدل ..

تفسير فكري

ان قيام الثورة في ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ كان معناه في حد ذاته ان تغيرا فكريا قد طرا على مجتمعنا ، وان هذا « التغير » قد بدأ يؤثر تأثيرا مباشرا فعلا على سير الاحداث وينتزع السلطة ومقوماتها من يد اقلية كانت تمثل تحالف القوى المعادية للشعب ، المغتصبة لوزقه وحياته ، ويضعها في يد الشعب ليستعيد وزقه وحياته ، ويرى نفسه وما حصوله بعينين مفتوحتين سليمتى النظر ، قد اكتملت لهما قوة الابصار ..

من فلسفة الثورة الى الميثاق

ولواء عالجننا الموضوع من زاويته الثقافية او زاويته السياسية او زاويته الاجتماعية او زاويته الاقتصادية ، فان في وسعنا ان نرى الصلة الوثيقة بين الثورة الثقافية كما وضحت معالمها وتميزت خطوطها في « فلسفة الثورة » وبين الثورة الثقافية كدعوة لثمة ثالثة بالحياء في « الميثاق » الذي قدمه الرئيس جمال عبد الناصر الى المؤتمر الوطني للقوى الشعبية واتخذته الشعب بالاجماع دليلا للعسل الثوري .. بل اننا نستطيع كذلك ان نلمس انتصارات الثورة الثقافية وتبلور مفاهيمها خلال السنوات التي مضت منذ قيام الثورة ، والقوة الدافعة التي سارت بها الى الامام في طريق الفكر الاشتراكي المنظم المؤصل ..

ان الرئيس جمال عبد الناصر يقول في كتابه « فلسفة الثورة » في مقدمة هذا الكتاب « انه محاولة لاستكشاف نفوسنا لكي نعرف من نحن وما هو دورنا في تاريخ مصر المتصل الطقسات ، ومحاولة لاستكشاف الظروف المحيطة بنا في الماضي والحاضر لكي نعرف في اي طريق نسير ، ومحاولة لاستكشاف اهدافنا والطاقة التي يجب ان نحشد لها لتحقيق هذه الاهداف ومحاولة لاستكشاف الظروف المحيطة بنا ، لنعرف اننا لا نعيش في جزيرة بعزلها الماء من جميع الجهات .. » ومن خلال هذه العملية الاستكشافية نلمس الحالة التي كان عليها شعبنا في

هي الثورة بعينها ولا يمكن ان تنفصل عنها . ويكفي جدا ان نتذكر اننا مطالبون ، كما قال زعيم ثورتنا جما لعبد الناصر ، بان نعوض تخلف ثلثمائة سنة في ثلاثين عاما فقط والا فاننا الركب وضاعت على شعبنا فرص الحياة .

الثقافة والاعلام

والنقطة الثانية التي اريد ان اؤكد لها الى جانب استمرار الثورة هي انه لا يمكن ان يقوم حد فاصل بين الثقافة والاعلام ولا بين الثقافة والمجتمع . ومهما تباينت التعريفات ، ومهما تداخلت مع هذا الموضوع قضايا فلسفية متعددة تتناول القيم الجمالية والقيم الخلقية وتعالج الاهداف والوسائل ، فان الحقيقة التي لا جدال فيها هي ان التكوين الفكري للانسان ليست فيه غرف محكمة للاغلاق تحجز بعضها عن البعض الآخر جدران سميكة تجعل كلا منها بمعزل عن الاخرى، وانما هناك تكوين متكامل هو الذي تمكسه باكملة شخصية الفرد وسلوكه في الحياة . ولا نستطيع باي حال ان نرسم هذا الخط الفاصل الذي يعزل الثقافة عن الاعلام ، او يعزل اهداف الثقافة عن اهداف الاعلام . كما انه ليس بممكن ان نعزل الثقافة عن المجتمع وعن الحياة ، والا نزعنا منها قيمتها وحولناها الى شيء بامافه ، بل الى عدم لا وجود له على الاطلاق ..

كان ضروريا ان اسجل هذا الاحتراس حتى لا تتفرق بنا السبل وتبتعد عن الطريق القويم في معالجة موضوع الثورة الثقافية والميثاق .. وانما في هذه المحاولة هدف واضح هو ان نحدد معالم الثورة الثقافية كما تحددت معالم الثورة السياسية والثورة الاجتماعية .. وهي كلها ليست في الواقع الا جوانب لثورة واحدة متكاملة حمل لواءها زعيمنا جمال عبد الناصر ليعيش شعبنا حياته كاملة عادلة ، كريمة .. ولنعوض ما فاتنا ونواجهه مستقبلنا ومستقبل البشرية كلها ونحن قادرين على تحمل مسؤوليات هذا المستقبل ، ولتشرى الحياة الانسانية والفكر الانساني بتجربة رائعة ، تستعيد بها الامة

سنة ١٩٥٢ ، والضرورات الحتمية العميقة الجذور التي أملت الثورة واستلزمته أن تتم بالطريقة التي تمت بها ، وأوجت بأن نعيشى الثورتين السياسية والاجتماعية معا في آن واحد ، وأن نواجه جميع المتناقضات التي كان ممكنا أن تحول بين شعبنا وبين أن يحقق المعجزة .

اعلان الثورة الثقافية

ولقد كان كتاب « فلسفة الثورة » بهذه الصورة اعلانا للثورة الثقافية ، وبداية لخط جديد في التفكير اساسه ان نتكلم بصراحة وأن نخاطب عقول الناس لا أن نعطيهم الوهم ونقول لهم ما يريدون أن يسمعوه ، واساسه ايضا ان نتحرر من آثار الالفاظ البراقة وأن تقدم على ما نؤمن بأنه واجبتاهما كان الثمن ..

وخلال معارك السنوات العشر الماضية ضد الاستعمار وضد الانقطاع وضد سيطرة رأس المال على الحكم وضد الانحراف وضد السلبية تحدد أسلوب العمل الثوري وأصبحت أمام الجماهير أهداف واضحة يؤدي إليها طريق واضح ، وارتفعت شعارات المجتمع الاشتراكي متدابة بأن الحرية كل الحرية للشعب ولا حرية لأعداء الشعب ، وظهرت قيم المجتمع الجديد لتطارد القيم القديمة الزائفة المضللة ..

خلال معارك السنوات العشر الماضية تغيرت النظرة الى الثقافة تغيرا كليا ، ولم تعد ترفا لا تتمتع به الا الاقلية التي استحوذت على كل شيء ولم تترك لجماهير الشعب الا الكثير من الفقر والجهل والمرض والقليل من كل ما يجعلها قادرة على أن تدور بالساقية معصوبة العينين لتعطي لتلك الاقلية الخير الوفير ، وتظل هي محرومة من كل شيء ..

ولننظر الى الأرقام نظرة عاجلة فنرى أنه في الوقت الذي استطاعت فيه الثورة أن تطرد الاستعمار من أرضنا مرتين ، وأن تقضي على سيطرة حلفائه الاقطاعيين والراسماليين المستغلين ، وأن تضاعف الدخل القومي يرتفع من ٨٠٠ مليون جنيه في سنة ١٩٥٢ الى ١٦٠٠ مليون جنيه في هذا العام ، وأن ترفع لواء العدالة الاجتماعية ، فتحول الإجراء الى ملاك وتذيب الفوارق بين الطبقات ، في الوقت

الذي فعلت فيه كل ذلك نجدها بنى المدارس بنسبة ٣ مدارس كل يومين وتتيح لطالبي العلم أن يرتفع عددهم من أكثر قليلا من مليون الى ثلاثة ملايين وثلاث مليون ، عدا طلبة الجامعات الذين ارتفع عددهم من ٣٨ ألف طالب الى ١٠٧ ألف طالب هذا العام ، وفي قمة ذلك كله مجانية التعليم في جميع المراحل بما فيها المرحلة الجامعية .. ولدنيا مقارنة بسيطة في موضوع التعليم ، والتعليم حتى في أضيق مدلولاته اساس للثقافة بأوسع مفاهيمها . المقارنة المدعمة بالأحصاءات الرسمية تقول : ان مجموع ما أنفق على التعليم خلال سبعين عاما من ١٨٨٢ حتى ١٩٥٢ بلغ ٢٠٠ مليون جنيه بينما أنفق على التعليم خلال السنوات العشر الاولى للثورة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٢ أكثر من ٤٠٠ مليون جنيه أي ان ما أنفق على التعليم في عشر سنوات كان ضعف ما أنفق على التعليم في ٧٠ سنة ، ولا شك أن هذه ثورة في التعليم ، وثورة التعليم من مقومات الثورة الثقافية ..

والخدمات الثقافية التي تقدمها الدولة كان نصيبها في سنة ١٩٥٢ مليوناً وثلاث مليون جنيه وأصبح في هذا العام تسعة عشر مليوناً الى جانب ميزانية التعليم التي بلغت في السنة العالية ٨٨٠٦ مليون جنيه و٧٥٠ مليون جنيه للبحث العلمي . ومعنى هذا ان الجمهورية العربية المتحدة تنفق في الأغراض العلمية والثقافية أكثر من ١١٥ مليوناً من الجنيهاً . ويعنى استعمار الثورة الثقافية أن يتزايد هذا المبلغ عاما بعد عام حتى يتحقق لكل مواطن نصيب عادل من ثقافة وطنه في نفس الوقت الذي يتحقق له فيه نصيب عادل من ثروة وطنه ..

على الطريق

هذه الصورة المضيئة ليس معناها أننا وصلنا الى الهدف ، بل معناها فقط أننا على الطريق ، وأن هذا الطريق هو الذي سيصل بنا الى الهدف ان شاء الله ، فمن ناحية التعليم ينبغي أن نوفر مقعدا في المدرسة لكل طفل بلغ سن التعليم . والارقسام تتكلم مرة أخرى ، فنقول ان عدد الاطفال الذين كانوا في سن الإلزام اي بين ست سنوات وسبع سنوات في عام ١٩٥٣ بلغ ٥٦٦ ألف طفل قبل منهم في مدارس المرحلة الاولى ٢٧٠ ألفا اي بنسبة ٤٥ ٪ ، وارتفع العدد في سنة ١٩٦١ الى ٧٤٢ ألفا قبل منهم ٥٤٨

الغا اي بنسبة ٧٤ ٪ أى ان النسبة ارتفعت من ٤٥ ٪ الى ٧٤ ٪ ومن المقرر في الخطة الشاملة ان تصبح النسبة ١٠٠ ٪ في السنة الدراسية ١٩٧٠/٦٩ ..

الامية الجديدة

وأعود فأصالحكم القول فأشير الى الامية التي تراجع بسرعة، ولكنها لم تنته بعد فلا يزال في بلادنا اميون ، والقراءة والكتابة اساس اولى حتى لادنى درجات الثقافة في النصف الثانى من القرن العشرين . وفي الجهد الإيجابي الجاد الذى نبذله للقضاء على الامية قضاء نهائيا يجب أن نضع نصب عيننا ألا تحل محلها الامية الجديدة ، التي انتشرت في بلاد سارت في التقدم الى مدى بعيد ، وأصبح أهلها كلهم يقرأون ويكتبون ولكن بذات السطحية تنتشر بينهم ، وأصبح التعمق يتعهم فهم لا يريدون التفكير . وهذه السطحية والنفور من التعمق ، اى هذه الامية الجديدة ، هي اعدى اعداء الثقافة ، ومن مسئولية المثقفين والمثقفين بالثقافة أن يقضوا عليها قبيل أن تبدأ عدواها في الانتشار ..

ونظرة أخرى الى بقية الخدمات الثقافية عربا ان لدينا اذاعة تبلغ قوتها ٢٠ ضطعا كما كانت عليه الاذاعة في سنة ١٩٥٢ وتذيع في وقت واحد خمسة برامج رئيسية من بينها برنامج ثقافي تقرأونه جميعا بالإضافة الى برامجها الموجهة الى كل مكان في العالم بسبع وعشرين لغة . ولدينا تليفزيون يذيع ٣٠ ساعة يوميا على ٣ قنوات . ولدينا في القطاع العام عشر فرق مسرحية علاوة على مسرح الجيب ومسرح العرائس وقرنتين للفنون الاستعراضية والشعبية وفرقة باليه وأوركسترا القاهرة السمفوني ، ولدينا أيضا كونسرفتوار للموسيقى ومعهد للباليه ومعهد للسينما ومعهدان للاذاعة والتليفزيون . ولدينا مشروع للمكتبات الشعبية بدانا في تنفيذه وسيغطي الجمهورية بأكملها في المستقبل القريب باذن الله .. وبلادنا الآن فيها قصور ومراكز وقواغل للثقافة .. وفيها دور للنشر تعمل على تحقيق اشتراكية الكتاب العربى ، ويصدر عن واحدة منها فقط كتاب كل ٦ ساعات .. ولكننا نضع أمامنا دائما أن هناك حدا أدنى للخدمة الثقافية والإعلامية يجب علينا أن نصل اليه . هذا الحد الأدنى هو حسب تقديرات اليونيسكو فيما يتعلق بوسائل الاعلام في اى بلد من

البلدان هو عشر نسخ من الجرائد اليومية وخمسة أجهزة رايدو ومقعدان في السينما لكل مائة شخص من مجموع السكان .

وما زاد عن ذلك في هذه الميادين وفي المسرح والفنون التشكيلية فهو زيادة في الاعلام وفي الثقافة من أجل الجماهير .

الكم والكيف

اما حديث الكم والكيف فقد استوفى حقه من المناقشة ، وكأني بالمثقفين جميعا يلتقون عند ضرورة القضاء على الاقطاع الثقافي وعلى أن نعمل بمنتهى السرعة على أن تبلغ بالانتاج الثقافي كما وكيفما يمكننا من إقامة اشتراكية الثقافة ومن اناحة المتع الثقافية لجميع المواطنين ..

تأصيل الثقافة

ان كل ما تحقق من نجاح لا يمكن ان يجعلنا نغفل عن نقطة جوهرية تتعلق بتأصيل ثقافتنا ، وذلك بلا شك من أهداف الثورة الثقافية الى جانب نشر الوعي وتوسيع قاعدة الثقافة والمعرفة وتشجيع الفنون ورفع مستوى الدوق العام .

ان تأصيل ثقافتنا معناه تعميق جذورها والعمل على اظهار طابعها المميز لها عن غيرها من الثقافات ، دون أن تعارض ذلك مع اترائها بتجارب الأمم الأخرى التي يمكن أن تتفاعل معها فنقيم بذلك جسرا ثقافيا بينا وبين العالم كله ..

ولكننا في ذلك كله أمام قضية كبرى تعود بنا الى حيث بدانا ، وهي قضية الثورة الثقافية .

الثورة الثقافية

من فلسفة الشيوعية الى الميثاق قطعنا هذه الخطوات ، ولكننا الآن ، وقد انخضنا من الميثاق دليلا للعمل الوطني ، يجب أن نواجه مسئولياتنا ازاء الثورة الثقافية باعتبارها مكملة للاشتراكية والديمقراطية ، وعاملا أساسيا في المحافظة على مكاسبنا وانتصاراتنا ، وضمانا لسيرنا في الخط

الاشتراكي والديمقراطي السليم ، وحماية لنا من السلبية والانحراف .

ان الثورة الثقافية لا تعنى مجرد التنمية الاقتصادية والرسمية للثقافة الشعب بمعنى توسيع قاعدة الثقافة لتشمل اكبر عدد من الناس وزيادة المحصول الثقافي الذي يتاح للجماعير ، وهي لا تعنى مجرد التقدم في مجال الثقافة كما وكيفا ، وانما تعنى اولا وقبل كل شيء تغييرا جذريا في القيم، وتعديلا أساسيا للشكل والمضمون معا ، وتجاوبا مخلصا مع الثورة السياسية والاجتماعية بحيث لا تتخلف الثقافة عن الركب الثوري او تجد نفسها عاجزة عن الارتفاع لمستوى الأحداث التاريخية التي تشهدها جمهوريتنا وتشهدها المنطقة العربية كلها ، ولا نطلب من الثورة الثقافية فوق طاقتها اذا دعونا ثقافتنا لأن ترتفع لمستوى الأحداث التي تشكل مصير العالم بأسره .

الاحساس بالجمال

ويقول الميثاق عن القيم الخلقية والجمالية في المجتمع الجديد ان مجتمع الرفاهية قادر على ان يصوغ قيما اخلاقية جديدة لا تؤثر عليها القسوى المأساة المنخلفة من العزل التي عانى منها مجتمعنا زمانا طويلا ، وان هذه القيم لا بد ان تعكس نفسها في ثقافة وطنية حرة تعبر بنابيع الاحساس بالجمال في حياة الانسان الفرد الحر ..

قيم جديدة

اما في حديث القيم فيكفي ان اضرب مثلا بـقيم تغيرت في مجتمعنا ويتبعى ان يجد هذا التغير طريقه الى ثقافتنا والاقتضت على نفسها بالعزلة القاتلة وقطعت عن نفسها شريان حياتها وهو صلتها الوثيقة بالمجتمع .

وهكذا نجد ان مجتمع الرفاهية الذي تسود فيه الحرية والعدالة الاجتماعية ، هو منبع القيم الجديدة وهو المجال الذي تنطلق منه واليه الثورة الثقافية .

والحرية في الميثاق ليست حرية في فراغ ولكنها حرية لا يمكن ان تفتقر او تنفصل عن العدالة الاجتماعية ، فلا حرية للفرد بشير تحريره اولا من برائن الاستغلال . وقد كان طريق الثورة في ذلك هو القضاء على الاستغلال والتمكين للحق الطبيعي في الفرصة المتكافئة وتذويب الفوارق بين الطبقات وانهاء سيطرة الطبقة الواحدة . لقد كان أسلوب الثورة في القضاء على التصادم الطبقي الناشئ عن المصالح التي لا يمكن ان تتلاقى على الإطلاق بين الذين فرضوا الاستغلال وبين الذين اعترضهم الاستغلال في المجتمع القديم ، هو ازالة الطبقة التي فرضت الاستغلال لتتوفر امكانية السعي الى تذويب الفوارق بين الطبقات سلميا . وقد جعل هذا العمل

لدينا مثلا فكرة « الحسن الكبير » الذي تنحني الرؤوس اجلالا له وتقديرا ويتخذ الناس مثلا أعلى لمجرد أنه يذبح عجلا ويوزع لحمه على الفقراء والمساكين ، أو لانه يريت بيده الكريمة على ظهر طفل من أبناء الفلاحين الذين يعملون على أرضه ، أو لانه يحضر عرس واحد من هؤلاء الفلاحين ويمنحه مبلغا من المال ، بصرف النظر عن أنه اقطاعي مقتصب لرزق هؤلاء الفلاحين جميعا وسالب لحريرتهم وحاجب عنهم كل فرصة حقيقية للتطلع الى حياة أفضل .. هذا الموقف اراء مثل هذه الشخصية قد اختفى فعلا من علاقتنا الاجتماعية بعد ان اكشفت الحقائق وقضت الثورة على الاقطاع . وقد تكون هذه الشخصية ، أو هذا الموقف بالنسبة لها في العلاقات الاجتماعية ، قد بدأت تختفي من ثقافتنا سواء في الادب أو في السينما أو في الفنون الأخرى الا ان تكون موضع ضحك وسخرية . ولكن المهم ان تظهر قيم أخرى بديلة هي القيم التي يرفع لواءها المجتمع

الثوري الذي انطوت عليه قوانين يونيو سنة ١٩٦١
امكانية الديمقراطية السامية امرا قابلا للتحقيق
لاول مرة في مصر .

التجربة الاجتماعية .. والتجربة الثقافية

هذه هي التجربة الاجتماعية الهائلة التي يمر بها
شعبنا ويجتاز مراحلها بطريقة ثورية . ومثل هذه
التجربة لا يمكن ان تجرى بمعزل عن تجربة ثقافية
في مثل ضخامتها وجرائها . بل ان هذا التطور في
حد ذاته يمثل اتجاها فكريا واضح المعالم ، وتغيرا
جوهريا في النظرة الى علاقات المجتمع والى القيم
والمعايير السائدة فيه . وهذا التغير في النظرة هو
اساس الثورة الثقافية .

مكان الثقافة

ولست القيم والمعايير وحدها هي التي تتغير في
ظل الثورة الثقافية بل ان مكان الثقافة نفسها في
حياة المجتمع يتغير تماما ، ولا تصبح مجرد قشرة او
طلاء او واجهة او شيء يصطنع اجتماعيا ويضاف
من الخارج الى حياة المجتمع . وتكتسب بعدا جديدا
مثل هيربرت ريد يؤكد من يلمن الثقافة اذا كانت
مجرد حلية خارجية جميلة تزرك بها نيتنا ليجعل
لا تقبله العين ، او مشهيا يعيننا على ابتلاع طعام
لا نستسيغ مذاقه .

ان هذه ليست ثقافة ولكنها قناع لا بد ان يتدقق
تحت ضغط الأحداث ، ومن شأن مثل هذا النوع المصطنع
من الثقافة ان تحتكره الطبقات المترفة ليكون ميزة
لها تضاعف الفوارق التي تفصلها عن بقية المجتمع ،
وشينا تستأثر به تلك الفئة المتمتعة بكل شيء ليرفعها ،
فيما تنوهم ، درجات ودرجات فوق الغالبية العظمى
من أبناء الشعب ، ويجعل بينها وبين ملايين العمال
والفلاحين هوة لا يمكن لهذه الملايين ان تجتازها .
هذه الثقافة الاحتكارية الزائفة قضت عليها الثورة
لتحل محلها ثقافة الملايين النابعة من الحياة
الجديدة ..

واذا كان لنا ان ننظر الى الثقافة باعتبارها ، كما
يقول البيوت ، المقومات الأساسية التي تجعل الحياة

جديرة بان نحيها ، فانها في الوقت نفسه يجب ان
تكون نابعة من هذه الحياة وجزءا لا يتجزأ منها .

القيم الروحية

ويعود الميثاق الى التكوين الثقافي للمجتمع الجديد
فيشير بوضوح الى القيم الروحية الخالدة النابعة
من الاديان والقادرة على هداية الانسان وعلى اضاءة
حياته بنور الايمان وعلى منحه طاقات لا حدود لها
من اجل الخير والحق والمحبة ..

والدين في جوهره ، ودون ان يستغله الانتهازيون
واعداء الشعب ودون ان يتجر به المتجرون ، في مقدمة
القوى الدافعة الى التقدم ، بل انه قوة ثورية ضخمة
وليس عامل جمود وتخلف كما حاول الرجعيون ان
يجعلوه . ولقد كان الدين الاسلامي لورة اجتماعية
وفكرية غيرت مجرى التاريخ واشرفت على العالم
بقيم جديدة وقوى خلاقة تمتد اليها جذور جانب
كثير من ثقافتنا التي نعتز بها غاية الاعتزاز .

ويقول الميثاق « ان رسالات السماء كلها في
جوهرها كانت نورات انسانية استهدفت شرف
الانسان وسعادته ، وان واجب المفكرين الدينين هو
الاحتفاظ للدين بجوهر رسالته » .

ومعنى هذا الا تستغل الرجعية الدين لعرقلة
التقدم ، والا يتخذ احد تجارة ليشترى بآيات الله
نمنا قليلا ..

والثقافة ايضا كالدين لا ينبغي ان تسمح للرجعية
باستغلالها ضد التقدم وضد تكافؤ الفرص وضد
الشعب . ولا ان تتخذها تجارة تشرى من ورائها عن
طريق الاحتكار او عن طريق افساد تفكير الشعب
وتحطيم قيمه والعبث بمصره .

المراجعة الفكرية

ولكن الخطر على الثورة الثقافية وعلى الثورة
الاجتماعية ايضا لا يأتي من الرجعية وحدها ، بل
هناك خطر المراجعة الفكرية ، واساءة تقدير
التطورات الكبرى للجماهير ، ومحاولة فرض العجز
عن التفكير الخلاق على المجتمع باى صورة من صور
الارهاب الفكرى والمعنوى .

كافة المجالات ، بل وصولها اليهم بالطريقة الأكثر ملاءمة بالنسبة لكل منهم .

وليس هذا الكلام في حاجة الى مزيد من الايضاح وانما هو مسئولية يلقيها الميثاق على عاتق المثقفين باعتبارهم قوة من قوى الشعب العاملة لتحديد وظيفتها في المرحلة الراهنة من مجتمعنا في حمل رسالة الثورة الثقافية .

ونستطيع ان نستوضح التحديد الكامل للثورة الثقافية في عبارات للرئيس جمال عبد الناصر التي بها الضوء على الثورة الثقافية كضرورة حتمية من ضرورات الحل الاشتراكي .

قال الرئيس : ان الثقافة هي عماد البناء الفكرى للامة ، وانها تعنى العقيدة الفكرية والمذهب الفكرى، وان جيشها هو الشعب كله بجميع أبنائه من عمال وفلاحين ومثقفين وجنود وأسمالية وطنية . وان الثورة الثقافية تضع نفسها في خدمة الثورة السياسية والثورة الاجتماعية لأنها جزء منهما لا يمكن أن يفصل ولا أن ينزعزل . وهذه الثورة تتيح للشعب ثقافة الشعب ، المعادية للاستعمار والمعادية للاستغلال السياسى والاستغلال الاجتماعى، والمعادية الى الكفاية والعدل ورفاهية الانسان . وهي الى جانب ذلك تسمح بالاستفادة من كل ثقافة اجنبية بقدر ما فيها من قيم الحق والخير والجمال .

والثورة الثقافية بعد هذا كله هي التي تدعم التطبيق الثورى ، وهي التي تدعم الممارسة الثورية، وهي التي تدعم العمل الثورى ..

الثقافة للشعب

كما أنه من شعارات ديمقراطيتنا واشتراكييتنا ان الحرية كل الحرية للشعب ولا حرية لأعداء الشعب، فان الثورة الثقافية لا تسمح لأعداء الشعب أيا كانوا ان يفرضوا على الشعب ما يسمونه « ثقافة » أو ان يفرضوا عليه طبقة الثقافة أو اقطاع الثقافة بأى صورة من الصور .

وسيقبل شعار ثورتنا الثقافية هو « الثقافة للشعب » .

وعندما عالج الميثاق هذا الخطر ودعا الى التصدى له والقضاء عليه وضع امام أعيننا يمتنهي الوضوح ضرورة حماية الثورة الثقافية واحاطتها بالضمانات التي تكفل عدم تجردها وعدم انحرافها .

وهذه قضايا لا يمكن أن نتجاهلها ونحسن نبني ثقافتنا الثورية ، ونفلس القدر لا يمكننا أن نتجاهل ضرورة هامة للغاية وضمانا آخر من ضمانات الثورة الثقافية . ان ثرائنا الذي تمتد اليه جذور ثقافتنا ينبغى أن يصحح ويحصص في جو حر منطلق تعميقا للوعى الثورى وللارادة الثورية .

التاريخ القومى

ونجد الميثاق يتحدث عن التاريخ الوطنى فيقول « ان اجيالا متعاقبة من شباب مصر قرأت تاريخها الوطنى على غير حقيقته وصور لها الأبطال في تاريخها تألهين وراء سحب من الشك والغموض يشمخ وذهت هالات التمجيد والاكابر من حسول الدين خانوا كفاحها » .

وليس ذلك الا مثلا من امثلة التشويه المتعمد الذى لجأت اليه الرجعية عندما كان في يدها الحكم والسلطان لتفسد الأفكار وتثبت في الأذهان الصور والمعايير التي تتيح لها أن تطعن الى سيطرة المفاهيم المعبرة عن مصالحها . فكانت الشعارات الفكرية التي ترفعها وتلوح بها للشعب ليجرى وراءها هي شعارات الاستسلام والخضوع ، أو شعارات الأحلام والأوهام .

سيدائى سادى :

أرجو أن يتسع وقتكم لحظات أخرى نثر فيها موضوع اشتراكية الثقافة والثقافة الاشتراكية كعاملين هامين في ثورتنا الثقافية كما حدد الميثاق معالمها وأهدافها .

ان اشتراكية الثقافة هي أن نيسر الثقافة للشعب كحق لكل مواطن ، وقد أرسى الميثاق حق كل مواطن في العلم بقدر ما يتحمل استعداده ومواهبه ، كما أكد ضرورة وصول فلسفة العمل الوطنى وهي ببساطة أخرى الثقافة الاشتراكية والفكر الاشتراكي بمبادئه وأساسه وأهدافه الى جميع العاملين في الوطن في



احمد صفي السيد

كما عرفته

بقلم : عباس محمود العقاد



وظهرت « الجريدة » على مشال الجورنال في الصبغة « غير الرسمية » وفي نظام التحرير وترتيب الصفحات ، وظهر ما كان في هذا النظام فتح صفحات « الجريدة » للكتابة الادبية باقلام ناشئة الجيل الحديث ، وربما فسحت في صفحتها الاولى الى جانب المقال الافتتاحي - موضعاً بارزاً لفصيدة عاطفية أو مقال طريف من مقالات الوصف والنقد الغزوي ، وترددت على صفحاتها أسماء هيكل وعبد الرازق وطه حسين ومحمد السباعي وشكري والملازني والقاياتي وكاتب هذه السطور ، وغيرهم كثيرون .

وكان اللواء لسان حال الحزب الوطني والمؤيد لسان حزب الإصلاح على المبادئ الدستورية يتقبلان الكتابة باقلام الناشئين ، ولكنهما يقصرانها على الناحية السياسية ولا يرحبان بالكتابة الأدبية الا اذا كانت باقلام الشعراء والكتاب النابهين من طراز شوقي وحافظ ومطران والمولحي والمنفلوطي وأمثالهم بين أدباء الجيل المتقدم ، فانجه الأدباء الناشئون الى « الجريدة » ولا سيما الطلبة والموظفون ، اذ كانت الكتابة في السياسة محظورة عليهم ، وكانوا يكتبون فيها أحيانا الى الصحف عامة - ومنها الجريدة - بتوقيع مستعار .

وكنت أرسل مقالتي أو مقطوعاتي الشعرية بالبريد فتتشر بعد يوم أو يومين من وصولها ،

كان حزب الأمة يضم بين أعضاء مجلس إدارته وسائر أعضائه البارزين فئة كبيرة من السروات وأصحاب الجاه والثراء في البلاد ، وكانت الصلة الجامعة بينهم كافة أنهم من « غير المرصين » منهم في قصر الأمير ، وأرادوا ان يتخذوا لحزبهم صحيفة عل « أوجه » طراز بين الصحف الأوروبية ، وبخاصة صحافة فرنسا التي كان معظم التعلّمين من رؤساء الحزب يتتفنون بثقافتها ويفضلون صحفها على صحف « إنجلترا » دولة الاحتلال ، فاختلّفوا زمناً على اختيار إحدى الصحفتين الكبيرتين في باريس مثالا لصحيفة الحزب اليومية ، وهما الطان والجورنال .

أما الطان فكان المرجح لها عند العارفين بالشئون الصحفية أن ترجمة اسمها « الزمان » تجعلها أصحح للنداء عليها في اللغة العربية .

ولكن « الطان » صحيفة شبيهة بالرسمية وعلى صلة بالدواوين العليا ، فليس من الموافق لحزب يسمى بحزب الأمة ويتجنب الاتصال بقصر عابدين وقصر الدويارة على السواء أن يتخذها ممسحاً لصحيفته القومية .

فانتهى الخلاف الى اختيار « الجورنال » نموذجاً لصحيفتهم .. و « الجريدة » هي ترجمة اسم الجورنال .

ولكنى قدرت لاحدى المقالات انها لا تحل عند قلم التحرير محل الترحاب اذا وصلت اليه محولة من مدير التحرير ، فتعمدت أن اسلمها الى المدير يدا بيد ، ولم أجد صعوبة في لقائه عندما قصدت الى مكتبه على غير ميعاد .

كانت المقالة على ما اذكر نقدا لكتاب الاستاذ محمد لطفي جيمعة عن « كلمات نابليون » .. وكان الاستاذ جيمعة قد نقل بعض هذه الكلمات كما ترجمتها بحروفها ولم يشر الى هذه الترجمة ، فلما نهيت الى ذلك في تعليقي على كتاب الاستاذ محمد لطفي جيمعة تذكرت انه صدق لاكثر المحررين « بالجريدة » .. فكان ذلك من دواعي التفكير في لقاء الاستاذ أحمد لطفي السيد لتسليمه المقالة ، ولأرضاء فحسوس الشباب برؤية ذلك « الفيلسوف » الكبير الذي كنا نقرأ له ولا نراه .

واستقبلني مدير الجريدة استقبال الرعاية والترحاب ، ثم تصفح المقالة على عجل وأمر بارسالها الى المطبعة على الأثر ، وهو يقول مبتسما : الاتخاف من نابليون بابني ؟

قلت وأنا اعلم أن كلمة الديمقراطية من احب الكلمات اليه واكثرها ترددا على لسانه وقلقه : الحمد لله على نعمة الديمقراطية !!

ولفت نظري أن امام الديمقراطية المصرية « ليس « البونجور » ويحرص على السميت « الأرستقراطية » في زيهِ وتقاليد سلوكه المهذب مع زواره ومرغوسيه ، فثبنت في ذهني هذه الصورة ولا تزال ثابتة الى اليوم ، فاذا ذكرت « لطفي السيد » في غيبته فقلت اذكره الا وهو ليس البونجور ، بعد أن رأيته عشرات المرات بالزي « الأفرنجي » المألوف .

وعزز هذه الصورة عندي انني رأيته بعد ذلك بخطب بدار الجريدة وهو ليسها ، ورايته وهو ليسها بديوان الأوقاف ، اذ حضر يوما لزيارة وزيرها « محمد محب باشا » وكنت في حجرة استقباله ، لاسلم مدير المكتب بعض المذكرات التي تعرض على مجلس الادارة .

أما ان « لطفي السيد » ديمقراطي اليسار في تفكيره وسياسته ودعوته الوطنية فلا مراء في ذلك ، ولا خلاف .

وأما انه « أرستقراطي » السميت والشارفة في مظهره ووجاهته فذلك ايضا مما لا مراء فيه ، ولا خلاف .

ولم تطل بي الحيرة للتوفيق بين الحالتين ولا اراجها نقضتين .

لأنني لم البت أن شعرت من مراقبته ومراقبة الوجهاء من أبناء الفلاحين انهم جميعا ديمقراطيون على هذا المثال ، فهم كلهم ديمقراطيون لأنهم ينكرون سيادة الطبقة التركية واستثنائها بشرف الوجاهة الاجتماعية ، وقد كان الوجه التركي بابي على اكبر الوجهاء الفلاحين أن يساويه أو يصايره أو يتخذ من المظاهر الاجتماعية مثل مظهره ، وقد سمعنا الكثير من تعليقات البيوتات التركية على قبول رئيس الوزارة لمصاهرة سعد زغلول ، وهو - على وجاهته بين أبناء الفلاحين - علم مشهور من اعلام القانون في عصره .

قال لي عبد العزيز فهمي « باشا » مرة : ان لطفي ديمقراطي الرأي والعقيدة ، ولكنه طول عمره أرستقراطي بين الأرستقراطيين .. وحكى لي انه كان يقتنى جوادا خاصا ينتقل به من بلد الى بلد للتحقيق والتفتيش وهو وكيل للنيابة ، ولا يكلف نفسه ان يطلب جوادا من خيل الشرطة كغيره من وكلاء النيابة ، وأنه كان يتحدث عظيمة التركي بمظلة الفلاح ، فليس فقط ان الوجه الرفيع ، وهو في الدار .

الي « أحمد لطفي السيد » أشهر المناادين في الصحافة بهذا « حضر للمصريين ، قد كان ديمقراطيا ليساوي المصريين بغيرهم من أصحاب السيادة في بلادهم ، وكان أرستقراطيا ليتحدى الأرستقراطيين من أولئك السادة المتفطرسين ، وقد أصهر السى اسيرة رجل كان من أقصران الخديو اسماعيل في زمانه ، وهي اسيرة المفتش اسماعيل صديق .

فليست ديمقراطية لطفي السيد الفاء للمرف الاجتماعي في آداب الطبقات ، ولكنها ديمقراطية المساواة بين أبناء كل طبقة من أبناء وطنه وغيرهم من الغرباء - اكل الغرباء : تركيا في الأصل لأنهم شركاء الطبقة في المجتمع ، واجانب من جميع الاجناس على عهد سيادة المحتلين .

والديمقراطية على هذه السنة بجميع معانيها هي المبدأ الواسع الذي كان يلغظه هذا الفيلسوف الوجيه في حقوق الرأي وفي حقوق الطبقة ، فليس امامه بتقليب رأي الكثرة ما لما عند القلة أن تبدى رأيا وتقابل به آراء الاكثرين من المخالفين .

كان شعار « الجريدة » كلمة الفيلسوف الأندلسي ابن حزم وهو من قرائه في مسائل الاخلاق والمقائيل واختلاف الطوائف والعبادات .

وكان ابن حزم يقول : « من حقق النظر وراى نفسه على السكون الى الحقائق وان آلتها لاول صدمة ، كان اغتباطه بدم الناس اياه اشد واكبرهم من مدحهم اياه » .

وقد وضع هذا الشعر تحت عنوان الجريدة منذ صدورها في شهر مارس سنة ١٩٠٧ السى احتجائها بعد ذلك بنحو ثمانى سنوات ، لانه كان في طوال هذه المدة يعلم ان معارضيه بالرأى اضعاف مؤيديه ، وكان انصار الاحزاب من القائلين بالسيادة العثمانية والمثابمين للحاشية الخديوية والجائحين من الطرف الآخر الى مشايعة السلطة الفعلية او مشايعة الاحتلال - كل اولئك الانصار كانوا اضعاف انصاره في حزب الأمة ، وقد فارقه شطر كبير من هؤلاء الانصار في منتصف الطريق ، وجنحوا الى ناحية القصر احتجاجا على ما سموه « استبداد محرر الجريدة بسياستها » وفيها ما فيها من مناصبة الأمير .

وهذا الديمقراطية الذي اباح للقلة ان تعلن رأيا في غير مدبرة ولا مواربة ، هو هو الديمقراطية الذي يسلم للكثرة بحقتها عند مفترق الطريق . وعند مفترق الطريق هذا سلم للكثرة من اعضاء اللجنة السياسية بما قرره في المفادوسات التي أجرتها وزارة أحمد ماهر ، وهو على رآى في تلك المفاوضات غير ما تراه .

ولقد هنأني في الصباح الباكر على مقال كتبه بالاهرام مؤيدا فيه خطة الوزارة الماهرة ، فلما وافق اللجنة اخيرا على قرارها سالته في ذلك ونحن عائدان في سيارته من المجمع الى مصر الجديدة ، فقال : اذا كانت كثرة اللجنة وكثرة اهل البلد على هذا القرار فالكثرة لها حكمها الذي لا حيلة لنا فيه .

ودكرته يومئذ - مازحا - بمخالفته للزعيم سعد زغلول بعد مفاوضات لورد ملتر ، فقال : بل هذا - أيا الأخ - من ذلك . فقد خالفت سعدا ، ولكنى لم أخالف كثرة الوفد في النهاية .

على ان المبالاة بالعرف الغالب لم تكن شيئا هينا في تقديرات هذا السرى الفيلسوف ، ففسد كان يولى ذلك العرف فوق حقه من المبالاة ، الى جانب تقديراته الفكرية او تقديراته المنطقية . فلم تزل رعايته للفكر مع المراسم والتقاليد ارجح عنده من هذه الرعاية له الى غير الجانب الموافق لتلك المراسم والتقاليد .

وليس من التناقض ان يكون لطفى السيد الفيلسوف كذلك وهو النائر على الجمود والرجعية بلا مراء ، فانه في ثورته يقف الى جانب مجتمع كبير ولا يقف الى جانب الشذوذ والانفراد ، وانما كان ايمانه بمبادئ الحسرية على قواعد الثورة الفرنسية ايمانا ابدى مع الزمن اضعاف من خالفوه .

لقد كانت لهذا النائر تقاليده التي يثور عليها وبعن الحرب على انصارها . ولكنه لم يكن يحاربها الا من أجل تقاليد اخرى يسالها ويقرها ويصل على اقرارها . وانما كان يفضل بعضها على بعض بشفاقة الواقع ، او بشفاقة « قانون » التقدم كما آمن به الثائرون العلميون في ايان القرن الماضى ، وثبتت عليه بقيتهم الى هذه الايام من القرن العشرين .

لقبته بمكتبه وهو مدير لدار الكتب لتجديد رخصة الاستمارة ، وقدم زميله العالم الجغرافى « رافت بك » مدير المتحف العربى التابع لصدار الكتب في بناء واحد . . . فحيا تحية مقتضية بلوح هنيهة ثم عثر على الامتعاض والابتئاس ، والتفت اليه لا يملك لطفى يساله : كيف حبال متحفك والاراكيا ورافت بك . . . قال : « رافت بك » ولم يفارقه اعتناقه وابتئاسه : انها اثر بعد عين . . شباب هذا العصر لا يحفلون بماض ولا حاضر . . لا يقرأون . . لا يدرسون . . افتقدهم في متحف آثار او معرض فنون فلا تجدهم ولا تسمع خبرا منهم ، ولكنهم موجودون ليلا ونهارا بين المراقص والقهوات . . والبارات . . زفت وقطران . . ولم يسمع هؤلاء الشبان بأحوال ائدادهم في البلاد الاوربية . . الا يسمعون باندادهم من الاوربيين في بلادنا . . . الا يعرفون المفازة والغابات ومساعد الجبال التي ينطلق اليها الشباب يستجلون فيها جمال الطبيعة وينشدون فيها صحة الجسد والدوق ؟

فتنظر اليه الاستاذ لطفى مليا ، وقال له معانبا في لهجة لا تخلو من التانيب اللطيف : الله . . ومالك منفعلانرا هكذا يا سيدنا البك ؟

فهذا « رافت بك » ثم قال بصوت كصوت فهذا « رافت بك » ثم قال بصوت كصوت الصدى يحاكيه في لهجته : عفوا يا سيدنا البك . .

قال الأستاذ لطفي : يفضي أكثر مما يفضيك ، ولكن الحق على من في هذه التقاليد الرثة ؟ .. أرايت هناك شابا يخرج الى المفازة والغابات وحده ؟ إلا يخرج الفتى ومعه الفتاة أو تخرج الفتاة ومعه الفتى ؟ إلا يعرفون الحب بينهم قبل ان يعرفوا حب الجمال في السهول والجبال ؟ . وشاركت الأستاذين في الحديث قائلا : وهل يبتعد الفتيان عننا عن البنات حيث يذهبون الى المراقص والبارات ؟ .

قال الأستاذ لطفي : وماذا يصنعون ؟ انهم يسرقون الحرية في المرقص والبار ، وان نصيبهم من الحرية المشروعة لا يزيد عن نصيب الفتيات في الخدور .

وهنا نلتقي بالجنثمان الديمقراطي في مجلسه وفي تفكيره .. انه لم يستطع ان يجيز لزميله ذلك « الانفعال » الممنوع في قانون « الاتيكيت » .. ولم ينتصر للثورة على التقاليد الرثة الا لانه ينتصر لتقاليد أخرى لا تزال في ثوبها القشيب .. ولكنها على اية حال ، تقاليد لها شفاة من « قانون » التقدم المتفق عليه . وقد ظل الفيلسوف السرى على ايمانه بهذا التقدم المتفق عليه حتى نهاية حياته ، وحتى بعد تعديل ذلك القانون بقانون آخر ينسخ منه مادة مرفوضة كلما اقر منه مقولة وهو قانون التطور الذي لا يتحول بالتقدم المطلق المطرد في كل سبيل ، ولا يستلزم ان يكون كل حديث في عصرنا اصلح من كل قديم في ماضى العصور . وبخاصة في مسائل الاخلاق والاداب .

وكلما اباح فيلسوفنا لنفسه ان يمضي مع ابن حزم في شجاعة الرأي ومخالفة الاجماع ، عاد الى رايه المخالف فلم يتقبله الا لانه قانون الفد المتفق عليه سلفا ، لو سارت الامور حيثما ينبغي ان تسير . وقد قال في ذلك من نصائحه للشباب : « كل ما تفكر فيه أو تلفظه أو تفعله انظر هل ترضى ان يكون قانونا للعالم أولا .. فان رضيت فافعله في غير خوف ، وان لم ترض فلا تفعله ابدا » .

وقد رأيت « أحمد لطفي السيد » مديرا للجمعية ومديرا لدار الكتب ومديرا للجامعة وعضوا بمجلس الشيوخ ووزيرا ورئيسا للمجمع اللغوي ورئيسا للجمعية الخيرية ، فلم تحتجب عنى خصلة من خصلته في وظيفة من هذه الوظائف المتلاحقة .

وهما سمت الوجه والديمقراطية الصادقة ، وكانت « ديمقراطيته » أجمل ما تكون في مجال الرأي ومباحث التفكير ، وقد شهدناه نحو عشرين سنة في هذا المجال بعد ان عملنا معه عضوا بمجمع اللغة العربية ثم رئيسا للمجمع بانتخاب اعضائه ، فكان أقدر رئيس عرفناه في مجمع من مجامع البحث العلمي دانت له ديمقراطيته بغير كلفة ، ودان لها زملاؤه احتراما لحق الحرية الفكرية واحتراما لرأسته الأبوية : تلك الرئاسة التي كان لها سند من العطف المتبادل أقوى من اسناد المراسم والتقاليد .

وكان رحمه الله يشترك في المناقشة ويورد الشواهد في اثباتها من محفوظاته الكثيرة ، وأولها القرآن الكريم وفي جملتها قصائد الشعراء الأقدمين من الجاهليين والمخضمين والأمويين والعباسيين ، وربما حفظ للمحدثين كما يحفظ للأقدمين ، ولكنه يقصر شواهد في مقام الاحتجاج بالسند المقبول على الأولين دون الآخرين .

وكان اجماع الأعضاء على توقيه وحيه يريعه كثيرا من كلفة الرجوع الى النظام في رعايته لسنة المساواة النامة بين الأعضاء منذ ابداء الآراء ، ولكنه كان يصر الى الصمت الوديع كلما احتدم النقاش وحدثت هذه الخلاف وتكلم من يتكلم ورد عليه من يرد وانطرح عليهما من يطرش دفعة واحدة ، تختلط فيها الأصوات وتعاثر معها الاسماع .

ويميل الرئيس الى اقرب الأعضاء اليه يساله مستسلما : هل آمنت معي باننا في المجمع اللغوي ؟ ويشفق ان اكون الى جواره فاقول : بفسر شكل يا استاذنا .. ويستكين الفين في هذه الساعة .

وبعد النظام توا في لحظة عين ، وقبل ان يحوجه الأعضاء الى دق الجرس ، لانهم يفهمون من صمته في اذن جاره او انطوائه على صمته انه يدق لهمسم ابلغ الاجراس ! .

وقد عرفناه من قبل ومن بعد على صورته التي لا تتغير ولا يختلف مظهر منها عن مخبر ، لانها صورة المفكر الذي تتجلى اعماق افكاره في مسالك حياته ، والذي يعيش لفكره ويفكره وعلى وفاق فكره : ثائرا محافظا على قدر ، وديمقراطيا في قرارة طبعه ، يزد من الديمقراطية ولا ينقصها عنده انه لم ينسها قط وهو في سمت العملية وفي عزوف الحكيم الفيلسوف .



مع... عميد الأدب العربي

بمّسلم : فتّاد دوات

يتاح لي أن أسمع بقاء طه حسين والتحدث إليه والسماع منه ..

يظل هذا كانت تحدثني نفسي وأنا في الطريق إلى داره الأتيقة الثانية في طريق الهرم ، وكنت أخشى ألا تسمح له صحتة بلعائي أو التحدث إلى ، ولكن سكريره أنق طمسانني ، وأكد لي أنه سيره أن يحب علي أسئلتني ، وأن أسمع ساعات يومه هي التي سقى فيها بالاداء الذين يروونه ويتبادل معهم المناصب والذكريات .

وكان مساء عاصفا شديد البرد ، أعاد إلى الدكتور طه حسين ذكريات شتاء آخر شديد البرودة ، عاشه في فرنسا وهو طالب في السوربون عام ١٩١٧ ، فشرع يحدثنا عنه وهو في جلسته الوثيرة بحجرة مكتبه الدافئة .. أنه ألقى شتاء عرفة ، فلم يكن يجد الدفء إلا في مكانين اثنين في باريس كلها : في السوربون ، وفي مكتبة سان جنيفيف ، فموارده المالية المحدودة إذ ذلك لم تكن تسمح له بشراء الوقود أو التدفئة بالصوف ..

ومضى حديث الذكريات عذبا سلسلا يمر بفترات الكفاح والنضال ، ومعارك السياسة والرأي ، ومواقف الأساندة والزملاء .. سعد زغلول ، ولطفي السيد ، ومحمد حسين هيكل ، والعقاد .. وحديث « الشعر الجاهلي » ومقالة « شعاف » التي قدم الدكتور طه من أجلها للمحاكمة ..

ومرت ساعة أو أكثر قبل أن أجري على مقابلة الذكريات المتدفقة لاستاذن الدكتور في نقل طرف

ذلك الفتى الضرب الذي قهر ظروف حياته ويبيته ، واستطاع أن يصبح عميد الأدب العربي ، ومديرا للجامعة ، ووبرا للمعارف .. وتبين هذا وذلك صاحب الكبر ثورة فكرية عرفها أدب المصري الحديث .. كيف تأتي له ذلك ؟ .. ملتك عبقرية الفردية الفذة ، ولتكن ارادته العسوية الصاعدة .. ولكنه يظل مع ذلك أحدي معجواني ومغنا ، ودليلا لا يدحض على خصوبة ملكاتنا ، خصوبة لا حظ لها قد تفوق ما اشتهر من خصوبة أرضنا .. والا فكيف أمكن لريف بلادنا أن يثبت في أحدي قرى الصعيد مثل هذه العبقرية النادرة ؟ ..

ومند زمن بعيد وأنا أنق إلى رؤيته والتحدث إليه ، بعد أن قرأت له وتعلمت منه الكثير .. وإذا كنت لم اتعلم عليه تتلمذا مباشرا . فقد كان معظم من علموني يقسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية من تلامذته الذين يمتز بهم ويفخرون بتتلمذهم عليه ، ومن ثم فانا تلميذ تلامذته ، أو بمثابة الحفيد في العلم على حد تعبيره هو ..

وحين نزحت إلى القاهرة منذ عدة سنوات ، كان من بين أمانني أن أرى الأهرام والأزهر والجامعة ، وغيرها من معالم الحضارة المصرية العريقة ، وكذلك طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ، فكل منهم يمثل وجهها من وجوه ثقافتنا المصرية الحديثة ، ومعلما بارزا من معالم حضارتنا وشخصيتنا القومية ..

وقابلت العقاد ثم توفيق الحكيم ، وأخيرا ها أنذا

من حديثنا الى قراء « المجلة » .. وضحك في بشاشة وهو يقول :

ـ حسنا .. جاء دور الصحافة اذن ..

واجبت :

ـ أبدا ، بل ادب خالص .. هل تحب ان تسمع اسئلتي ..

ـ هات ما عندك ..

وبدأت اقرا الاسئلة التي اعدتها ، ومحدثي يهر راسه بين الحين والآخر مبديا اعجابه بسؤال مرة ، واستنكاره لسؤال مرة اخرى .. وحسن انتهيت طماننى الى أنه سيجيبني على اسئلتي كلها أو معظمها فى جلسة خاصة نتفق عليها فيما بعد ..

ومضت عدة ايام قبل ان يسمح وقت عهيد الادب العربى بلاقئى مرة اخرى .. وفى الموعد الذى حدد لى كنت جالسا امامه اطمئن على صحته ، وارجوه الا يعجز نفسه فى الاجابة على الاسئلة ان بدا له ذلك ، ولكنه شرع يملأ اجاباته فى هدوء وثقة ، وصوته يتردد فى الحجرة الصغيرة رخيما وقورا ، كأنه صوت البعث الضخم الذى احلته فى ادبنا العربى المريق .. ومضت يدى تتابع كلماته كلمه كلمه ، وأنا اتمنى الا يتوقف أبدا ، بل يظل يحدثنى ويحدث الاجيال عن حياته وكشاهداته وصورته الفكرية ..

سالته :

● كل الظروف كانت مهيأة امامك للمضى فى دراستك الدينية التقليدية، كيف تحولت الى دراسة الادب ؟

ـ رايت اخى الشيخ احمد حسين مع نفر من زملائه كانت دراستهم متقدمة بكثير من حديث الادب ، ويتذكرون فيما بينهم شيئا كانوا يسمونه « ديوان الحماسة » ويذكرون شيخا كان يدرس لهم هذا الديوان ويتسددون بفكاهة هذا الشيخ وعفته بشيوخ الأزهر وبالتقاليد الأزهرية بوجه عام، فأحببت أن أحضر هذا الدرس ، ولكن اخى وزملاؤه نصحوا لى بالانتظار قليلا حتى اتقدم فى الدراسة الأزهرية ، وكنت اسمعهم يقرؤون الشعر الذى اشتمل عليه الديوان ، وكنت احفظه بمجرد سماعى منهم . وقد استجيت لنصحهم اشدوا ، ولكنى احببت هذا الشعر وما كان هؤلاء الطلبة يقرعونه من شروحه وذكر مناسباته ، فلم اطق صبرا ، وجعلت احضر هذا الدرس ، وكان درسا خسارج برنامج الدراسات الأزهرية ، وكان الشيخ يلقيه

فى الضحى بين درس الفقه الذى كان يلقى فى الصباح ودرس النحو الذى كان يلقى بعد صلاة الظهر - وكان يلقى فى مكان ممتاز هو الرواق المباسى الذى كان الاستاذ الشيخ محمد عبده يلقى فيه درسه بين المغرب والعشاء .

ولم اكء اخلف الى ههنا الدرس اياما حتى شغقت به شغفا شديدا ، فواظبت على شهوده ، وعنت بحفظ كل ما يلقى فيه من شعر .

وكان الازهريون يعدون هذا الدرس بين دروس العلوم الحديثة التى ادخلها الشيخ محمد عبده فى الأزهر : كالحساب والجغرافيا . وما هى الا ان احببت الشيخ واحبنى اشد الحب ، واصبحت من اقرب تلاميذه اليه .. وهذا الشيخ هو سيد على المصطفى ، وكان اشد صفاته انه يكره الازهريين وتقاليدهم ، ويزدرى دراستهم ومذاهبهم فى هذه الدراسة . وكان يقضى اكثر وقته عائشا بالشيوخ ساخرا منهم ، محاولا ان يحبب الادب الى تلاميذه ، ويغض اليهم دروس الأزهر المألوفة وكتبه التقليدية . وكان ينصح لنا ان نقرأ النحو والبلاغة والفقه فى الكتب القديمة التى كان الأزهر يجعلها اشد الحبل .

ومدى ذلك الوقت فنتت بالادب واستاذه، وجعلت اسئل على يدى وطرقهم فى الدرس .

وفى ذلك الوقت تقيت زميلين لم تلبث الودة ان اتصلت بينهما وبينى وهما الأستاذ احمد حسن الزيات والشيخ محمود زناى رحمه الله ، وكنا جميعا من اشد الناس سخطا على الأزهر وشيوخه وعسا بالدروس والاساتذة . وكنا مشغوفين بالادب الى اقصى حدود الشغف ، وكنا نسمع الدرس فى الضحى . ثم نترك غيره من الدروس ، ونذهب الى دار الكتب لنقرأ فيها كتب الادب التى لم تكن تتاح لنا . ثم غير الشيخ موضوع درسه ، فترك « ديوان الحماسة » لآبى تمام ، وأخذ يقرأ علينا كتاب « الكامل » للمبرد ، فازداد افتتاننا بالادب ، وحرصنا على ان نقطع له ، ونقف عليه جهودنا واوقاتنا .

وانسعت المودة بيننا وبين الأستاذ ، فكنا نذهب اليه فى داره ، ونلقى عليه بعض الدروس فيها ، ونلقى عليه بنوع خاص العبت بالشيوخ والاستهزاء بهم .

كذلك بدا تحولى من الدراسة التقليدية الأزهرية الى الدراسة الادبية ، ولم تمض اربع سنين على

انتسابي للأزهر حتى انشئت الجامعة المصرية ، فأسرعت إلى الالتحاق بها ، وفعل زميلاي مثلي ، ووجدنا فيها دروسا لموضوعات لم يكن الأزهر يدرسها . فدرس الحضارة الإسلامية ، ودرس لتاريخ مصر القديم ، ودرس للصلة بين الأدب والجغرافيا . ذلك إلى دروس أخرى أضيفت إلى هذه الدروس بعد السنة الأولى للجامعة . ودعى كبار المستشرقين الأوروبيين لاقاء المحاضرات ، فكننا نخلف إلى دروسهم في كثير من الشغف . وكان يحبهم إلينا أنهم كانوا يلقون محاضراتهم باللغة العربية ، وكانوا كلهم يحرصون على اللغة العربية الفصحى ، وهو الشيء الذي لم يكن الأزهريون يحفلون به ولا يلفتون إليه .

ومع اتصال اختلاقي إلى دروس الجامعة جعلت أنسى الأزهر ودروسه شيئا فشيئا ، وغير اتجاهي في الدرس تغيرا تاما . ومع ذلك فلم أقطع صلتني بالأزهر مرضاة لوالدي رحمه الله الذي لم يكن يتبنى شيئا كما كان يتمنى أن يراني استاذًا ذا عود في الأزهر ، أي إذا كرسي يشد إلى عود من أعمدة الأزهر ، ويجلس عليه الأستاذ ويتحلق حوله الطلاب . وافلتك تعلم أنني حاولت آخر الأمر أن أقدم لامتحان اسمالية في الأزهر **« قلل أنتج »** وبقيته الله أن لجنة الامتحان حالت بيني وبين النجاح فلملة لأن شيخ الأزهر إذ ذاك - الشيخ سليم البشري - طاب إلى اللجنة أن تسقطني في الامتحان كما كان يقال . ومصدر ذلك أنني هجوته بشعر نشر في بعض الصحف . ولم أحزن على هذا الرسوب ، بل أكاد أقول أنني فرحت به لأنني اتجهت بعده إلى الدراسة الجامعية ، وكانت في ذلك الوقت قد نظمت وانشئت فيها شهادة الدكتوراه ، فحرصت على أن أكون أول دكتور يخرج منها ، وأتاح الله لي ذلك . وكان نجاحي في الجامعة سببا لسفري إلى أوروبا .

● ماذا أفلدت من الدراسة في الأزهر ؟

— أفدت من الدراسة في الأزهر شيئا كثيرا جدا ، وهو الحرص الشديد على التعمق في فهم النصوص وتجنب السطحية والعلم المحفوظ . ودراسة الأزهر في تلك الأيام كانت تمتاز بتنشئة الملكات التي تتيح الفهم والتعمق والصبر على البحث . وليس هذا بانسء القليل .

● من أهم أسانديك الذين لهم فضل كبير في توجيهك وتكوين ثقافتك ؟

— أولهم الشيخ مسسيد على المصفي الذي وجهني إلى الدراسة الأدبية . ثم اثنان بعده من المستشرقين الإيطاليين انتفعت بدروسهما في الجامعة إلى أبعد حد . أحدهما الأستاذ « تليو » الذي كان يدرس لنا تاريخ الأدب العربي في العصر الأموي خاصة ، والثاني الأستاذ « ساتيلانا » الذي كان يدرس لنا تاريخ الفلسفة الإسلامية وترجمة الثقافة اليونانية إلى العربية بنوع خاص . أما الأستاذ الأوروبيون الذين تأثرت بهم حين اختلفت إلى دروسهم في « السوربون » فكثيرون ، أهمهم أربعة : « دوركايم » أستاذ علم الاجتماع ، و « بلوك » أستاذ التاريخ الروماني ، و « جلاس » أستاذ التاريخ اليوناني ، و « ليفي بريل » أستاذ الفلسفة .

● ومن أهم تلامذتك الذين تعزز بهم ؟

وتردد الدكتور طه حسين قليلا ، ثم ضحك بمرح وهو يقول :
— أنهم كثيرون ولا أريد أن أذكر بعضهم فافضب البعض الآخر .

● أنا أعلم ذلك ، وأعلم أنك أستاذ جيل بأسره بل عدة أجيال من الأدباء والأساتذة الجامعيين ، ولكني أريدك أن تخص بالذكر بعض تلامذتك الذين برزوا بأعمالهم العلمية وجهودهم الأدبية ، ولن يغضب هذا الباقيين .

— إذن قل لي أهم الأساتذة الذين يدرسون الآن اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب .

● أنت ناقد ودارس أدب وأستاذ جامعي ، وأديب مثني ، ومترجم ، ومؤرخ ، ومفكر اجتماعي وتربوي ، ولك في كل هذه الميادين نشاط ملحوظ . ما الجهد الذي تعزز به بصفة خاصة ؟ وأي هذه الميادين أقرب إلى نفسك ؟

— دراسة الأدب العربي القديم .

● كنت آتمنى لو استعرضا جهورك في كل ميدان من هذه الميادين لتقف عند أهم ما حققت فيه . — إذا كنت تريد الحق فهو ما قلته لك .

● إذن كيف نفسر هذا التشعب ؟

— لقد حرصت على أن اتثقف ما وجدت إلى ذلك سبيلا ، وعلى ألا تكون ثقافتني أدبية خالصة ، فعنيت بالفلسفة والاجتماع والتاريخ اليوناني الروماني ثم بالأدب اليوناني خاصة .

● ما خصائص الثورة التي أحدثتها في منهج الدراسة الأدبية ؟

● **كتابك «أديب» أقرب لترجمة الذاتية منه للقصّة المتخيّلة ، من ذلك الصديق الأدبي الذي لازمك في كل صفحاته ؟**

— هذا صحيح ، وصاحب في الكتاب شخصية حقيقية لن يفيدك ذكر اسمه بشيء ولا أنصح بنشره لأن أسرته ما زالت موجودة . لقد كان زميلي في الجامعة ثم في السوربون ، وكان في غاية الذكاء والامتياز ، وقد انتهى نفس النهاية التي صوّرتها في انكتاب . فجنّ أولاً ، وما زال به مرضه حتى انتهى الى شال عام ثم الوفاة .

● **في خاتمة هذا الكتاب تقول ان صديقة صاحبك قد أرسلت لك حقيبة ضخمة مملوءة بأوراق فيها «أديب» رائع حزين صريح ، لا عهد للفتنا بمثله فيما يكتب أدباؤها المحذون. وقد هيمت بنشره وقدمت بين يديه هذا الكتاب . ولكن هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بلاذعة هذه الآثار يوما ما ؟** .. وسؤالي عن هذا الأدب هل ما زلت محتفلا به، وهل تنوي نشره ؟

— هذه الآثار الأدبية التي ذكرتها في خاتمة كتاب «أديب» كتّار وهمية ، وهي تشير الى أشياء كنت أحب أن أكتبها أنا وأضيفها الى هذا الصديق الكريم رحمه الله .

● **بقي سؤال حملني إياه رئيس تحرير «المجلة» وهو : « يقول بعض المراقبين ان الفكر عندما لم يصف الى اليوم جديدا الى الفكر العالمي رغم النهضة الثقافية المموسة ، وان كل انتاحنا ليس الا من قبيل الدراسة لانتاج الآخرين والاختلاف حول تفسيره . هل ترى هذا الرأي ؟ وإذا كنت تراه فما تعليلك؟**

— لا أرى هذا الرأي ، وإنما أرى أننا على الأقل قد استغلنا أن نقرأ الآداب الأوروبية ، ونحسّأول تقليدها ، ثم لم نلبث أن تجاوزنا التقليد الى الابتكار، ووطنا في الأدب العربي فنونا لم يعرفها الأدب العربي القديم : القصص ، والأدب المسرحي ، والنقد .

وليس معنى هذا أننا نستطيع أن نستغنى عن الآداب الأجنبية على اختلاف لغاتها . فنحن نريد لأدبنا العربي أن يكون حيا ، والأدب الحي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة هو الأدب الذي يأخذ ويعطي . وقد بدأنا بالأخذ . ثم جعلنا الآن نعطي ، وجعلت كتبنا تترجم الى اللغات المختلفة ، وليس هذا بالقليل .

— أهم ما يمتاز به دراستي للأدب هو حرصى على ألا أكون عبدا للتقاليد وللأشياء المقررة ، وأن أعمل عقلى في كل ما أدرس ، وأن أنتجه بدراستي للأدب العربي نفس الاتجاه الذى يصطنعه العلماء الأوروبيون في دراسة الآداب القديمة اليونانية واللاتينية .

● **ما مقدار تأثرك بالمستشرقين ؟**

— تأثرى بالمستشرقين شسديد جدا ، ولكن لا بأرائهم بل بمنهجهم في البحث . وهذا يوصلنى أحيانا الى أن استكشف كثيرا من الخطأ في آرائهم لأن علمهم بالعربية وأسرارها ودقائقها أقل من علم المتخصصين العرب .

● **كان القدماء يحدّون أربعة كتب أو خمسة لا بد للمتادب من دواستها ، هل تحسّد للآباء الشبان الكتب القديمة التي لا بد أن يقرأوها حتى لا يتهموا بالتقصير في حق تراثهم ؟**

— الكتب التي حددها ابن خلدون وذكر أنها هي المصادر الممتازة للدراسات الأدبية هي قليل من كثير، والواقع أن كل ما كتبه القدماء في الأدب والعلوم المتصلة به مهم جدا ، وعلى الأديب أن يحسن العلم به ما وجد الى ذلك سبيلا . وأشهد بأنى عرفت النحو من كتاب سيبويه ومن «المفصل» للأخضرى أكثر جدا مما عرفته في الكتب الأخرى التقليدية . ومع ذلك فقد كان الأزهريون يسهون علينا قراءة هذه الكتب القديمة في النحو وبرون ذلك بدعة .

● **هل تحدد أسماء كتب بعينها تنصح الآباء الشبان غير المتخصصين في الأدب العربي بقراءتها الى جانب ما يقرأون من كتابات المحسّنين وآباء الغرب ؟**

— هناك كتب كثيرة جدا ، كالكمال للمبرّد، وكتب الجاحظ كلها ، وليس كتاب «البيان والتبيين» وحده كما ينصح البعض ، وكتب النقد عند القدماء مثل «الصناعتين» لأبي حلال العسكري ، وكتاب قدامة ابن جعفر في الشعر ، والكتاب المنسوب اليه في النثر .

● **هل تذكر متى أطلق عليك لقب عميد الأدب العربي وفي أي مناسبة ؟**

— أطلق على هذا اللقب شعبيا عندما أبصردنى صدقي باشا عن الجامعة سنة ١٩٣٢ ، وكنت عميدا لكلية الآداب ، فلقبنتى صحف المعارضة بعميد الأدب العربي وليس عميد كلية الآداب وحدها .



سألتك العبير... للشاعر: كمال نشأت

سَأَلْتُ عَنْكَ الْعَبِيرُ .. وَاللَّيْل .. وَالذِّكْرِيَّاتِ
وَمَا لَقَيْتُ الْجَوَابُ

فَسِرْتُ فَوْقَ الْهَضَابِ أَقْسُوْهُ فِي كُلِّ بَابِ
يَا مَنْ رَأَيْتَ الْفَيْيَاءَ يَنَامُ فَوْقَ الْوُرُودِ
لَقَدْ رَأَيْتَ الْحَبِيبَ **فَهَلْ تَدُلُّ** الْغَرِيبَ ؟

سَأَلْتُ عَنْكَ الصَّبَاحَ وَالنَّهْرَ .. وَالْأُمْسِيَّاتِ
وَمَا لَقَيْتُ الْجَوَابُ

فَسِرْتُ طَيْفَ اغْتِرَابِ وَعَدْتُ مِنْ كُلِّ بَابِ
أَجْرُ يَأْسِ الْوَعْدِ وَدَمَعُ قَلْبِ طَعْنِ
فَمَا دَرَى بِالطَّرِيقِ إِلَيْكَ .. رُوحُ حَزِينِ

سَأَلْتُ عَنْكَ الْعَبِيرُ وَاللَّيْلَ .. وَالذِّكْرِيَّاتِ
وَمَا .. لَقَيْتُ ... الْجَوَابُ ...



بشر فارسي

بقلم : الدكتور يوسف مراد

وفي أثناء إحدى المحاضرات طرح الأستاذ سؤالاً على مستمعيه : « طالباً الترجمة الفرنسية لعبارة « حصل على » فلم يتقدم أحد بالجواب ، وكان الشاب العربي ، يخوف الترجمة غير أنه تهيّب الموقف فلم يجز على الكلام . وعند الحاج الأستاذ رقع يده وتكلم فكانت إجابته موضع استحسان الأستاذ وزاد تعجبه عندما علم أن الطالب عربي وأن إتقانه اللغة الفرنسية لا يقل عن إتقانه لغته الأصلية .

والواقع أن بشر فارس من القلائد الذين جمعوا في مرتبة واحدة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية والشاهد على ذلك أعماله ، بمضيها باللغة العربية والبعض الآخر باللغة الفرنسية ، وكان يضمن البحوث المنشورة باللغة الفرنسية موجزاً باللغة العربية نذكر منها :

منفعة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي بغدادى . من منشورات المجمع العلمي المصرى ، الثالث ١٩٤٨

« كتاب الترياق » مخطوط عربي مزوق خاتمة القرن ١٢ ، من منشورات المعهد الفرنسي لآثار الشرقية ، القاهرة ١٩٥٣

« الفن القنسى في التصوير الاسلامى الاول » من منشورات المجمع العلمي المصرى . القاهرة ١٩٥٥

فجعت الأوساط الادبية في اديب كبير وعالم جليل بوفاة الدكتور بشر فارسي في يوم ٢١ فبراير الماضي عن ٥٦ عاماً .

ولد في مصر عام ١٩٠٦ من أسرة ايجانيسطة الأصل وأتم دراسته الثانوية في مدرسة الآباء اليسوعيين في القاهرة وحصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٢٤ . وكان شديد الاهتمام بدراسة اللغة العربية وقد أطلعني في مساء يوم الثلاثاء ١٩ فبراير أثناء زيارتي الأخيرة له على كتاب قواعد اللغة العربية الذي كان مقرراً عليه في المدرسة فلاحظت أن النص المطبوع يكاد يختفى تحت الشروحات والتعليقات التي كان يدونها ، وقد ازداد شغفه بدراسة اللغة فواصل البحث والإطلاع ، وقد عشق بصفة خاصة ديوان ابن الفارض فحفظه كله ولا شك في أن مآثره شعر ابن الفارض من انطباعات عتيقة في نفسه الناشئة الوثابة يفر لنا هذا الطابع الصوفي الذي يميز تأملاته وانعطافات في عالم الفن والجمال .

سافر الى باريس وحصل على ليسانس الآداب ثم الدكتوراه في عام ١٩٣٢ وكان موضوع رسالته 'عرض عند عرب الجاهلية' . وقد قص على ، كيف تعرف في عام ١٩٢٨ بالمستشرق وليم ماركسيه . فكان يحضر عليه دروسه في الكوليج دي فرنسي .

« كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه »
من منشورات المعهد الفرنسي بدمشق ، بيروت ١٩٥٧
« سوانح مسيحية وملامح اسلامية » في
مخطوط عربي مزوق في القرن السابع . من
منشورات المجمع العلمي المصري . تحت الطبع .
كما انه ترجم الى اللغة الفرنسية كتابه المشهور .
« سر الزخرفة الاسلامية » من منشورات المعهد
الفرنسي للآثار الشرقية . القاهرة ١٩٥٢
ومسرحية « مفروق الطريق » وطبعت الترجمة
الفرنسية في مطبعة مصر عام ١٩٥٢ ، كما انه ترجم
مسرحيته الثانية « جبهة الغيب » وسجل نصها
الفرنسي عام ١٩٥٢ في جمعية المؤلفين والمحررين
المسرحيين في باريس .

وعندما تقرا النص الفرنسي لمسرحية « مفروق
الطريق » لا تشعر بانك بصدد نص مترجم بل بصدد
نص يحمل في ثناياه سر اللغة الفرنسية كما ان
نصوص بشر فارس العربية تحمل الطابع الاصيل
لسر اللغة وسحرها ورائها ، وذلك لان وراء النص
روحاً اميناً صادقاً ولأن اللغة ، عندما يمتلكك
الكاتب من ناصيتها وتصبح بين يديه أداة طيعة ، تزيد
من جلاء الفكر وعمقه ، كما ان اصالة الفكر وتعدد
وجوه لطائفه تزيد من رونق الالفاظ وبسائطها
تأثيرها في النفس .

ولبشر فارس ايضا مجموعة قصص نثرية في
القاهرة ١٩٤٢ بعنوان « سوء تفاهل » ، « ومباحث
عربية في اللغة والاجتماع » ، القاهرة ١٩٣٩
و« اصلاحات عربية لفن التصوير » من منشورات
المجمع العلمي المصري ، القاهرة ١٩٤٨ . ومن
الجدير هنا ان ننوه بمجهوده الموفق في تحديد
مفاهيم المفردات الخاصة بالفنون التشكيلية
والزخرفية . ويجد القارئ ايضا في كتابه
« منمنمة دينية » الذي سبق ذكره مجموعة من
الاصطلاحات مع تعريفها والتعليق عليها

هذا خلافاً مقالات نشرها في عدة مجلات عربية
وغربية ومن مقالاته الاخيرة مانشره في مجلة آخر
ساعة ١٩ ديسمبر ١٩٦٢ عن الفن التجريدي بعنوان
« رسالة مفتوحة من فنان عربي الى خروشوف »
ثم في المجلة نفسها ٦ مارس ١٩٦٣ مقالته الاخير :

« مسرح الجيب في خطر »

وكان شديد الاهتمام بالحركة المسرحية العالية
وتحوى مكتبته كنوزاً في الادب المسرحي وفي البحوث

التي تدور حوله . ومسرحية مفروق الطريق التي
مثلت في باريس في مسرح الجيب عام ١٩٥٠ كان
يعيد النظر في نصها العربي ليُعدها لمسرح الجيب
او كما كان يقول ، لينقلها اكثر فاكثراً من طسور
التلاوة الى طور المشاهدة ويرجو المعبون بفن بشر
فارس ان يشاهدوا قريباً على خشبة مسرح الجيب
« مفروق الطريق » اسوة بمن شاهدوها في نصها
الفرنسي في باريس وفي نصها الالماني في سالزبورج
وفيينا ومونستر فستفالن . وفيما يلي بعض خواطر
حول أعمال بشر فارس المسرحية ورايه في فن التأليف
المسرحي

بشر فارس .. بين الحرية واليقين

ليس حال الانسان في سعيه وراء النجم الذي
تلا في مطلع الشباب سوى ترجح بين الحسيرة
واليقين يعيش الانسان في عالم غير متناه من المكنات ،
وعليه باستمرار ان يختار وان يضع حداً لتدوده لكي
يواصل السعي الى الامام . انه يجد في العمل الذي
« يجزه ملهاً يستقر فيه لحظة قبل ان تصبود
الحيرة تظارده فتدفعه الى اختيار جديد . انه لا يلبث
ان يخرج من (مفروق طريق) حتى يجد نفسه
في مفروق طريق آخر . ولكن ليس لهذا السير من
دون يقين يفتقر الطريق عنده ؟

هناك جبل شامخ ، تغتفى قمته بين السحاب
وعند اسفله ينتهي الطريق وتضيع معالمه فيستوقف
القوم عن المسير ويستقر كل واحد في زاويته ،
راضياً بالفتات الذي جمعه بعد طول عناء ، غير مصحح
الى اصداء الحيرة التي لا فتاً تتردد بين جوانبه .
اما اليقين فمن العبث محاولة ادراكه ، انه سراب
وخداع ، فقد انطلق النجم وخبا الشعاع . ولكن
صب من بين القوم فتى ليصعد في الجبل ملياً نداء
« جبهة الغيب »

هذا الفتى هو بشر فارس الذي ظل طوال حياته
يصعد في جبال المعرفة والجمال ، حتى غاب عننا
وراء جبلة الغيب . هل ظفر اخيراً باليقين الذي
كان ينشده ؟ وهل هناك يقين آخر غير يقين

الموت ؟

« مفروق الطريق » و « جبهة الغيب »

مسرحيتان لبشر فارس ، كتب الاولى في عام ١٩٣٨
والثانية في عام ١٩٦٠ ، والمرج الذي يصل بينهما

يرسم لنا خط السير الذى نهجه الكاتب فى أسلوب التأليف المسرحى ، ويصور أعمق جانب من جوانب شخصيته .

حيرة الباحث الذى لا يرضى بالمألوف المتواتر ، بما يطقو على السطح بعيدا عن اللب والجوهر ، فيواصل المطاردة والتنقيب كى يعمق الفكرة حتى جذورها وينحت لها القالب اللغوى الذى يضمن حيويتها ويزيدها ثراء ، فينتهى به هذا العناية المضنى الى ما يشبه اليقين ، فقد تم الوفاق والتفاهم بين الفحوى والمبنى ، بين المعنى والأداة ، فالعبارة فيها من الكثافة ما يضمن تماسكها واتساقها ، وفيها من الشفافية ما يوسع دائرة اشعاعها بالإيحاء والتلويح .

هذه الهالة من الاشعاع الإيحائى من مقتضيات الكتابة الأدبية ، فيدونها لا يستمر الاتصال بين الكاتب والقارىء . ان المحرك الأول للكتابة ليس فكرة هامدة ولا فكرة واضحة المعالم ، بل خسيرة نفسية ومعاناة عاطفية . وهذه الهالة تغلق فى الشاعر حاجة ملحة الى التعبير وأول لغة للتعبير خلجات القلب واضطراب النفس وارتماد العضلات ، لم تبحث هذه الاختلاجات الجسدية عما يهددها وتنظمها ، فتتكاثف سحب الفيكس ويزداد تشككها تحديدا عندما تبدأ الأصوات ، والألفاظ تنأونها وتحاول محاصرتها . ولعلما يرضى الفكر أن يخصص فى شكل ثابت وإن ينصب فى قالب صلب ، كما ان اللفظ قلما يصبح شفافا تماما كما هو الحال فى الرموز الرياضية ، وحتى فى حالة وصوله الى درجة كبيرة من الشفافية والرونة فإن الفكر يظل يضمن بكثير من مكوناته قبلي وتره مشدودا كما يبقى مضرا شوق القارىء الى استكناه المزيد من المعنى .

بنية الأديب الشاعر أن يشاركه قارئه فى خبرته النفسية وفى معاناته للتعبير عن هذه الخبرة . وكلما كانت الخبرة غنية كان التعبير عنها أشق . وتزداد المشقة توترا عندما تظل الأفكار والتصورات ضاربة جذورها فى لحم الشاعر ودمه ، غارقة فى لبح الانفعالات والعواطف . وهذا كان حال بشر فارس الأديب الشاعر فى معاناته للكتابة والتعبير . وقد شاهدته فى زيارتى الأخيرة له كيف كان يتألم وهو يبحث عن التعبير الوائى لمعنى من المعانى وكنا يصعد الحديث عن مسرح اللامعقول وكان غيرراض تماما عن هذه التسمية . وكان يؤكد فى مرارا

ان الأفكار والمعانى والتخيلات والتصورات مهما تنوع وتشعب ، ومهما تدق وتلطف فإن اللغة العربية تضى من الألفاظ والتعبيرات ما يسمح للأديب بأن يعبر عن أدق الخبرات الإنسانية وأعمسها . وموقف الذين يأخذون على لغة بشر فارس تأنيها وغرابتها يرجع اما الى جهلهم لكثير من مفردات اللغة أو الى ضحالة خبرتهم الإنسانية وسطحية تفكيرهم .

ان أديبنا الراحل كان الدغدو لما يسميه المحدثون بالكلشيهات اللغوية . لم يكن يستعمل هذا اللفظ الدخيل الأعجمى ، بل كان يقول « الرواسم » . . لتتخذ هذا اللفظ مثالا للنسب الى أى حد كان بشر فارس محققا فى دعوته الى إحياء لغتنا التى نحلث وضمرت تحت أقلامه . كذت أقول تحت معاول - أنصاف المتعلمين - فالرواسم ، جموع رسوم وهو الخاتم وما يطبع به الطين ونحوه على رأس الخاية ونحوها ، أو خشبة مكتوبة بالنقش تستخدم كالخاتم . ان معنى « رسوم » يصدق تماما على مفهوم « كليشيه » ولكن كان من الضروري ان يأتى بشر فارس لكى يبعث من سباتها مئات الألفاظ التى غشيتها غبار الإهمال والنسيان ويرى بشرفارس ان الرواسم هى مقبرة الفكر ، فهو يقول « أف » للرواسم التى حطرت وسأوس بعصها الأدب اليابس فى أحاجى اللام القضي ، فتحترم الإنشاء ان يدل على صاحبها دلالة حافلة .

أسلوبه المسرحى الرمزي

فى التوطئة التى كتبها بشر فارس فى صدر مسرحيته « مفرق الطريق » يسطر لنا أسلوبه فى التأليف المسرحى . انه يتبع الطريقة الرمزية ، غير أنه يحرص على أن يوضح لنا ما يقصده بالرمزية فهى ليست إقامة شيء بدل شيء آخر من باب التخيل أو التكتيم ، وليس الرمز مجرد لون من ألوان التشبيه أو الكتابة الى غير ذلك من ضروب المجاز يكون للعقل الحظ الأكبر فى وضعها وتدووقها . الرمزية هى استنباط ما وراء الحس من المحسوس واستشفاف المضمرة فى مسوره البريئة قبل ان تنتظمها الأفكار المتواضعة عليها والتى يكدها الدهن فى تنسيقها . ورمزية بشر فارس تقترب من السريالية دون أن تستسلم لها كلية ، فهى رؤية جديدة منزعة تنصرف عن البتدل والمألوف والرتيب ليستوقفها الغريب والمدهش والروع . والرمزية بعيدة كل البعد عن التعليم والخطابة والحساسية

الزائفة والوصف الموضوعي ، وإذا كان الأسلوب الرمزي يخلع على الفكرة شكلا محسوسا فليس هذا الشكل غاية في ذاته ولكنه يظل خاضعا للفكرة . غير أن التعبير الرمزي لا يرمي إلى تركيز الفكرة في ذاتها ، فهي تظل محاطة بهالة براقية من الصور والتلميحات . يقول بشر فارس في حديثه عن طبيعة الرموز :

ليست رموز آراء ، تنصرح صاعدها وتغرد صابها ؛ ولكن رموز نزعات ملتبسة ، ومكنات « ناعمة » رموز منتصبات استسلمت لبدوات الهمة ، سامة يظفل الفلكل فتنيب رجلات العاصلة من بصر الراصد ، ولذنه الساهرة تسترق هموز الرعب وصفق الوج ، فتنيب بهما غواده تحت ستر الأبهام ، فكان نشاط الراصد أخذه دوار فجيد ، ودون الجمود تنز من الرجاء العاصلة » (مرق الطريق - ص ١٥)

وتشبيها لأراه في الكتابة الرمزية يصف لنا بشر فارس موقف المصور الملم من النموذج الذي يعبر عنه بالأشغال والألوان على لوحته ، مستوحيا الطبيعة الصادقة التي تنكر القياس في التخطيط والفتور في التعبير ، وهو لا يكاد يحفل بالنطق لأن المنطق ينشأ عنه تدبير يموزه لهب الحياة .

ثم يقابل بشر فارس بين الرقص الجاهل ، المضبوط نهجه ، المأموم خطوه والرقص المبدع ، المعبر عن عطفات احساس الراقص الموسيقي عندها ينقلب السماع حركة ،

« .. فإذا بها ترقص على غفلق قلب وضريان عرك ، المعنا لاشراق الساعة والليلا لنواجسها ؟ فتخلص الفريزة من الكتب وتصر الاضطراب النفساني من الاختلاج القصوى ، فتسرد الرقصه ولبة حرة ، ولية النفس الطليقة نحو النبطية المصنية » (مرق الطريق - ص ١٨)

ثم يتجه صوب الموسيقى فيشبه كتابه المنشور المبدع بالنحن الذي يغلب فيه الارتجال الملهم على الصناعة الموقوفة .

« كاتما اللحن حديث يشقته فتية اتس بعضهم إلى بعض ، فيحتل وينثر ويقر ويكر وينشط وينكر . واللحن يصده طائلة من البدات والهضات ، تلابثه مرة وتناوره مرة : طائفة من الأصوات المفردة بين حادة ولينة وصلصة ومرغبة ؟ معها التقلات المتخلصة بين مقلقة ومضبوطة ، وجالسة وطارفة ، كاتما جميعا على هامش اللحن ، تحكي تلو نسجه ، وترسل نعر قصده ، فتساوى غلخانه حتى يتلفى » . (مرق الطريق - ص ١٨)

الرمزية إذن هي وسيلة التخلص من المألوف المبدول ، من المنطق الجاهل والعقل المجرد ، من الأفكار المتواترة والرواسم الهامدة ، لاستشفاف الوجود عند ينابيعه الأصلية ، واستكناه عالم الروح في نبضاته العميقة . والرمزية في شعره لهما

تركيب وتداخل بين طبقات من الرموز : رمزية اللفظ ، ثم رمزية العبارة ، ثم رمزية الموقف والحدث ، ثم رمزية البناء بأجمعه مع ما يحيط كل طبقة من حالات وهوامش ، من أضواء وظلال ، من أيهام وتلميح . وقد ينظر بعضهم إلى هذا البناء المركب على أنه غامض ملتبس مجاوز لحدود المعقول . ويرجع هذا الاحساس بالغموض إلى اعتياد التفكير السريع المتقطع الذي يطالب اللفظ بالشغافية الكاملة ، ويتكافئه التام مع المعنى وهذا أمر محال فأصحاب هذا الرأي يحرمون أنفسهم من لذة الكشف ومن متعة المجاذبة والمؤانسة . وبهذا الصدد يقول بشر فارس .

وعندئذ انه قد حان الزمن الذي فيه يصبح الإيجاز والإيحاء في الإنشاء الرفيع أحب إلى القاريء أو الناظر العربي الرفيع من التحويل والتذليل ، فيمتد له من اقتصاد البيان مسبق السامعة فيشاطر المنشئ فنه . بذلك نلحظ غاية الأدب العالي » (مرق الطريق - ص ٢١)

مسرحية « مرق الطريق »

الاحساس الدفين الذي أرتسمت على نسجه معالم هذه المسرحية الصراع بين العقل والعاطفة التقابل بين ، الهضبة الصخرة والروضة الزاكية ، حرج الهنسي على مفرق الطريق قبل أن يتم الاختيار وتساؤلات الخطي نحو مرق طريق آخر ..

والمرحلية في مبناها وفحواها تصدق عليها الرمزية المركبة التي تحدثنا عنها سابقا . حوادثها قليلة ضئيلة ولكن إبحاليتها بعيدة الأثر صميقة التغلغل . هي شبيهة باللوحة الفنية التي تتعاقب فيها الأشكال على نمط غير مألوف ولكنه جميل ، وتهتز على سطحها ومضات من الضياء تتخللها طلال هامة . وعيشا يحاول المتأمل ترجمة هذه السمفونية اللونية إلى اللفاظ لغة الكلام لوصول تائره إلى الآخرين . وإذا حاول الانتقال من لغة إلى لغة أخرى فإن كل ما سيبقى بين يديه مجرد هيكل فارقه الحياة .

لاستكمال المسرحية وجودها إلا إذا مثلت ، إلا إذا عايشها الناظر في الجو السحري الغريب الذي يلفها ويتمرها ، وأحس بخلاجات قلبه مع حركاتها وسكناتها ، بتلمس فكره وشوقه معالمها الغامضة مستضيئا باللاق حتى يبصر السابق ، متحدا من حين إلى آخر مع شخصياتها لأنها في مجموعها تمثل العالم الداخلي لكل من أراد أن يحيى ملء

حياته بكل ما فيها من تعارض وتناقض ، من مخالف ومحال ، من معقول ولا معقول ، من مطمئن وقلق .
اشخاص مسرحية « مفرق الطريق » أربعة : امرأة قتيبة ، سميرة ، تننازعها حلالة الماضي المجمع وراحة الحاضر المقفر . أبله ، لا يقوى على الكلام ولكنه يدرك الشيء الكثير .

منصور ، شاب في الثلاثين ، عنوان الانسنان الهادي ، المنشأ في حلقة المواضعات الاجتماعية .
وأخيرا النأي الذي ترأسل ترميماته مواقف نفسانية معلومة ، هو نفس رائق يتردد في شقاوة البشرية .
لاسهل المؤلف الشاهد فيجأه منذ اللحظة الأولى بسؤال غريب :

« هل الكلاب تعني القصب ؟ أن الأبله لا يعرف إلا القصب وتريد سميرة أن توافد أحاسنه لكي تسبل نومسه . وهي تنحسر لأن هذا لا يمكن حصوله ، كما أن الكلاب لا يمكنها تعني القصب . سيبيكي الأبله في ختام المسرحية وسيواصله النأي في الكاء ، وتصرخ سميرة في الأبله : أصبحت تبيكي ؟ أنت .. أن الكلاب تعني القصب إذن : مستحيل صار ممكنا .. »

إن بعض النقاد الذين تناولوا المسرحية وأسلوب صاحبها في التفكير والأسلوب لم يفهم أن يذكروا من أدباء اللامعقول والمبث البير كامو وفرانز كافكا وعدوا هذه المسرحية من طلائع علميا اللون من الأدب وإذا كانت حركة « مفرق الطريق » تجربة داخلية تنبع من أعماق النفس المعذبة ، فإن السؤال الذي يطرح ويدهش الآخر لا يبدو غريبا لصاحبه . فلما يطرح وجدان سميرة على عقل منصور هذا السؤال الغريب : هل الكلاب تعني القصب فإن منصور يتعجب في صمت فتقول له سميرة في بطله .

« رب عبارة يستغربها السامع هي مقولة عند من صالها .
سؤالي بهشك ، ولو جالت الأفكار في ذهنك وتجاوبت على نحو ما تجول في ذهني وتجاوب زوال دهشك . أن الأشياء لا وجود لها إلا بنا ، وكل واحد منا عالم خلا بنفسه . »
(ص ٢٥)

وبعد حوار قصير بين سميرة ومنصور يقول منصور وهو يهيم بالانصراف :

« أف لهذا الكلام القصد ! »

« تريدون الأمور واضحة خشية على سلامة أفعالكم .
أينهي لكل أمر يحصل أن يتساقط على الفور إلى زاوية في دوسكم ، كأنها تنتظره على المصمتان ؟ متاع يتدمج في خزانه .. لا شيء أبغض إلي الحياة من إطار يعد لجرافها . أن الروح والفكر يتكرران السد والحد . وأنتم يحلو لكم أن تفهروا مايقول .. أن ترجعوا من يمين » (١)

(١) ص ٢٧ . يختلف النص هنا عما جاء في النسخة المطبوعة للمسرحية . فيه التعديل الذي أدخله بشر فارس في النسخ التي كان يعدها للمسرح . قتال زاوية بدلا من غلابة قريبة ، وتفهموا بدلا من تفهموا .

وعندما يصرخ منصور ضجرا : كفى ! يعود الماضي ويذكر أنه أحب سميرة في الماضي وتبادلا الحب ويعجب للتغير الذي طرأ عليها . فتقول له في صوت خافت : الحب مرحلة إلى الغناء . أمر آخر غريب ؟
أحبها منصور في الماضي ثم قال لها كفى فأذله واليوم يصرخ فيها مرة ثانية : كفى ! خوفا من أن تجره إلى ما وراء المعقول . فتعرض عنه سميرة وتقول له أبعد ثم تلتفت إلى الأبله ويصيح : أضحك فيضحك الأبله في تراخ . وهذه الضحكة هي التي تلج قلب سميرة وسبيلها إلى الحياة أن يفرش الثلج من حولها . ويجري بينهما الحوار الآتي :

منصور : مترقا : « ولكن ألا تعلم نفسك إلى الدماء أحياء؟
سميرة تقر بسلام : تعالبي منهم . « تتماك » فير أن الدماء متعة الشمس ، ولذة الشمس - وبلى ! - من حرقها .

منصور : ولكن ، شيء من انتقل تنجب الحزن
سميرة : انتقل نصيب من تصع الإحساس . صلي لا بد ل من الاحتراق (ص ٤١) ..

منصور : ولكن ، قللك ؟
الأبله : صحت
سميرة : متى ؟ .. لشد طالما أداه لساني حتى صاع معناه
منصور : ولم الإطالة ؟
سميرة : الحزن لا يمل دفدفة جرحه
منصور : سميرة :
سميرة : ألم أقل لك أني لست أنا ؟ هذا سم لك ..
منصور : ولكن
سميرة : ثم يستسلم « ولكن ؟ »
منصور : لو كان الأمر المطلق موجودا ، اسدرك
سميرة : أنه لوجود
منصور : هل هناك دليل ؟
سميرة : نعم فرحتي يصباح ما ملك يدي . (ص ٤٢) ..

يمثل لنا هذا الحوار حتى قصره جانبيا هاما من آراء بشر فارس : الإحساس الصادق أعلى مرتبة من العقل ، ترديد اللفظ بعينه يضيق معناه فيصبح كالعلقة المصوحة ، في التسالم لذة لأنه يقوى الشعور بالذات الأنا الاجتماعي قناع يخفي الأنا العميق ، أو كما يقول الشاعر رانبو « Je est un autre »
وأخيرا : الزهد الكامل هو السبيل إلى المطلق .

وعلى هذا المتوال يسير الحوار ، عقد من الجواهر هي « طائفة من النظرات صبها الزمان في قوالبها ، وكل شيء موصول بهمة الفكر طال عهد نشأته وأستوائه لاينتقاد دفعة ، بل على المستطلع أن يتأني له يستشفه ، وفي ذلك لذة الكشف » (ص ٤١)

وبعد تردد ترفض سميرة أن تستسلم للحب فتقول مرتجة :

اما اتنا .. اتنا .. فتصيبى هوج العاصفة العليا - « لنصور
ولأبنة في حدود ولد اشرق محياها » هذا هذا الطريق .. الذى
لا نور فيه .. الذى يتحد »

تلك هى بعض نواحي مسرحية (مفرق الطريق)
ربما تدفع القارئ الى الاطلاع عليها الى أن تتاح
فرصة مشاهدتها على مسرح الجيب ، فقد اشد
الساد فى الشرق والغرب بأسلوبها الشعبرى
وبلمساتها المرحفة ونظراتها العميقة . فقد ذكرها
بروكلمان فى الجزء الثالث من كتابه تاريخ الآداب
العربية طبعة لندن ١٩٣٩

« عند هذه المسرحية البازغة فى أسلوب شعرى مبتكر ، ..
نحن على أبواب تطور جدير بأن يحدث تجديدا فى الحياة
الادبية ، أو أن يغيب ألينا روعة ، ولن يكون هذا التجديد ،
ولن تكون هذه الاضافة إلا بعد نضال شريف »

وعند تمثيلها بالإنجليزية فى سالتزبورج سنة
١٩٥١ كتب شور فى جريدة الشعب الديموقراطية
ما يلى :

« هذه قصيدة من الشعر تلبس الينا كشهادة للروحانية
العربية الحاضرة . فلا يوم المؤلف سوى الحركة الداخلة ،
لذلك جاءت معالجته اقرب الى الأسلوب الشعرى منها الى
الأسلوب الفلسفى . فتراها يمتنع عن الاضافة فى بسط النضال
ليعوضنا عن ذلك بعرض أحوال نفسانية هى غاية فى الؤس .
مع أنها أبعد ما يكون عمقا .. لأول مرة اتصلنا بفن الشعر
العربى . وما كان أعظم نجاح اتصال ! » (١)

مسرحية (جبهة الغيب)

فى هذه المسرحية يرتقى فن ~~الشعر~~ ^{فلسفى} الى أعلى
مراتب التأليف المسرحى ، الى مرتبة المأساة . هى
مأساة بموضوعها ، بأشخاصها ، ببنائها ، بلقنتها
وحوارها ، بمواقفها التى يحدث فى شبكتها الصراع
بين الأرض والسماء ، بين الإنسان والآله ، بين الحياة
والموت ، بين الموت والحب ، بين ما يهرب منه
الإنسان وما هو راغب فيه .

إنسان يتطلع الى العلياء ليختلس سرها ، فإن
ينتظره الموت فى لفحة الطريق يصعد فى جبل
« طال طول تمنى الفقير وسام الفنى » ليأكل
من لعشب الأبيض طلبا للحياة الأبدية ، عاشق
يرفض الحب الموهوب له جهازة والذي يقف مثرة
فى تطلعه الى العلياء ، ويقبل على حب يحجب به
صمت الحبيبة ، ثم « يترك الأشياء كلها ، حتى
الحب ، تمجيذا للحب »

انه لمن العبد « محاولة تلخيص موضوع « جبهة
الغيب » لأنه يصير فى سياق رائع من الأكسلا

(١) النفس العربى ، لبروكلمان وشور من ترجمة الدكتور مراد
كامل ، الاستاذ بكلية الآداب ، جامعة القاهرة .

ولصور عن تضال الإنسانية لتجاور يقين الموت
الى يقين الخلود ، أو لتحاول هذا - إن من طبيعة
المأساة أن يظل السؤال معلقا وأن يعتمد الجواب
كلما بدأ لنا اتنا اقتربنا منه ، كأنه سراب خادع .

لا أدري من هو بطل هذه المسرحية . هل هو
انجيل الشاهق الوعر الذى يخفى وراء جبهته
العالية شر الأبدية ؟ أم فدا الذى يتطلع اليه ويريد
تسلقه لاختلاس السر الرهيب ؟ أن أشخاص المسرحية
يرسمون بأسماهم وصفاتهم حبكة المأساة : فلدينا
فدا وتلميذه هادى ، الإمام الذى يهزأ بفدا ويحرم
عليه « يتطلع الى الجبل المقدس ، يؤيده لفيف من رجال
ونساء فى طائفتين . ثم القوال رئيس جماعة
من الفلاحين ، يساند فدا فى عزه . ثم يأتى
الكسيح والأعمى اللذان حاولا من قبل صعد
الجبل فاختفا . وأخيرا القيثاري الوافد من بلد
بعيد ، والذي سيزيد بموسيقاه جو المسرحية
سحرا وشاعرية .

أما الأمرتان اللتان تمثل كل منهما لونا من الحب
فأحدهما اسمها زينة والأخرى هنا . ومكان هذه
الأحداث الشرقية المكونة من خمس مراحل
غمر محدود وكذلك الزمان . وعدم تحديد المكان
والزمان دليل على أن بشر فارس أراد أن يقدم
لنا ~~نظرة~~ ^{صورة} ~~للمسألة~~ ^{للمسألة} فكيف الإنسانية فى نظامها
الى المطلق وفى محاورها تمزيق ستار الغيب . وفى
« همة » صدر بها مسرحيته بقول المؤلف :

« اللطاف » على تباينهم فى الطباع ، دخيلة واحدة ، وإن
تحدثت بين اتقباها واتشراح وفقا للشروط المنطوق فى مطالع
الرهافة . فكيف يقوم جوهر المسرح اذا طلق سره بالشبح
جيل من الناس او بأغراض رقة من الأرض ، لا تتم مهمتها
حقيقة الإنسان ، هذا الذى يلف لغاربه مدار الأزمنة والأمكنة »
(ص ١٩)

ولمة « جبهة الغيب » لغة شعرية رمزية ، كلفة
« مفرق الطريق » بل هى أكثر أرهاقا وأعمق
نفاذا لأنها ، لجلالة موضوعها وتوتر مواقفها ،
معابة بشحنة فياضة من الإيحاء والتلميح تجر
القارئ أو المستمع الى أعماق النفس البشرية فى
نضالها مع القدر ، الى أعماق الوجود المحض .

ولكى تكون اللغة الشعرية حقا ، لابد من أن تتجلى
الألفاظ وتلبس لباسا جديدا بحيث توحى بمعنى
بعيد وراء المعنى القريب الذى يمثل للذهن لأول
وهلة ، والمعنى البعيد الذى يشار اليه همسا
وتلميحاً هو الذى يقصده الشاعر :

« هيات ان يكون المسرح مصنع تريد : الافلاك كلها معدودة فاصرة ، مطروقة ناحلة ، يلوكتها الناس ، على قدر ما تمسوا به من التعبير . المسرح حثيث توليد : كلمات تعوم على نجوى الشاطئ وهو يتلقى مسارب الكون ويتقرى مصاعبها رجاء ان يعرف . والفرقان يلوح في ليلقة القول ، لا في صودة هيئته دارجة . - بعيد وادي الطبيعة : دوران ، دوران ، هل يقر بها التلطف الا اذا تهور وداع ؟ من هنا ماتى - الرموز والتخلطات . (ص ٢٢)

تبدأ المسرحية بحوار قصير بين فدا وتلميذه هادى . يستحث فدا تلميذه ليرافقه فى صمود الجبل ، ولكن هادى يهاب « الموت الذى يرصد فى شباك هذه المغامرة » فيرد عليه فدا : « حبيبك ان تكون سلك فى الطريق .. » ص ٢٣

فى نهاية المسرحية بعد أن سقط فدا يجرى الحوار الآتى ، مرددا هذا المعنى بعينه : **الامام** - ذلك منم لا تمر ليه ، انه مات ، مات .. البطولة ليست من دأبنا . دنا عصر الفاتلة

هادى - .. يوافق لم يستدرك : « عصر الفاتلة . لكن البطولة من دأبنا .. القسوة سهم من افكار ، العنف قوس فى يدنا . حبيبنا الرنى ، لا نبال اصاب ، نصر ، جاور . لو اننا من شفتنا تبتلى . بطنا حموم لحترق . (ص ١٠٩)

وزينه التى ارادت فى بادى الامر أن تحصل فدا على العدول عن ارتقاء الجبل لتستأثر بجمه تعود فتقول :

زينه - متى الى العليا يستطيع ، حل واحد ؟ لس المبه ان يجد . لا ، لا : يوم يلقى المرء سألته فليكن بها ناني مليها لها أو ناني عليه ، فتر السعادة ورجحى اسم . .. الحبر كله ان يلمس المرء آله فى مبه ، وأن يتقب المبه من نصيبه من مبه : فرصة ففتره فرجة ، فتصور فتجلد لم صلعة ، يكون من ورائها القور .. (ص ١١١)

بين البداية والنهاية، بين تطلع البطل الى العالية وأخفاقه ، يكشف لنا من قلبه الذى يتنازع حب زينه وحب هنا . ومن خلال هذا الموقف يقدم لنا بشر فارس نظيرته الى الحب . يجرى حوار طويل بين فدا وزينه . فى بادى الامر تستجلى زينه وتهب نفسها :

فسدا - انى صامد **زينه** - « تسرع الى دنا : فى صوت مجروح : لا **فسدا** - انى صامد **فدا** - « يتصلع وجه زينة منعطفا اليها لم يهم بالانصراف » **زينه** - « فتسوق فدا بحركة مرتمدة » ها بين يدك الهمة كاملة صادقة .

فسدا - يا صبيحة الهمة اذا تفلت نفس من جوهرا فى سبيل نفس اخرى . ما الطائبة بالتخلي سوى استجداء . من ورائه ظلم واتره . ظلم رب ، ظلم عاشق ، اتره ضعيف . (ص ٦١)

وعندما يتحقق زينه فى جذب فدا اليها تقبل على الهجوم :

زينه - مخبول انت . الا تفق ؟ قم ! لفظ الشعر المطروح من درك . **فدا** - فاسرته من الارض **زينه** - انت جان

فدا - قد اكون جباناً . على انى غنى اى غنى ، لان اصف من متينة مبلولة مصيرها التلف **زينه** - باى شيء ؟ قل لى باى شيء انت غنى . **فدا** - بما شئت سدود قلبي ولم يشتت بعد سدود قلبك (ص ٧٢)

اما الحوار الذى يدور بين فدا وهنا فهو حوار من نوع آخر . لاتتكلم هنا بل تعبر عما يعتلج فى نفسها بالحركات والملامح والنظرات . وعندما تقبل هنا على فدا ينادرها بقوله :

فدا - نعم . يا حبيبتي .. ان تسمى هذا الندا .. للظلال استكثت هناك لفظ الصلوع ، مخالفة أن يضل لطمسها حدسك . المحس .. التدين ما هو ؟ - سياحة السمع فى سحراب المصوب ، حومان الزوم على لهب العرفان .. الحب ، كالجبال ، هو البريق الزوارى الباقوت الرقيق .. الحب ، الجمال ، ماء الجواهر لا يملأ فطسه الا اذا رمش من وراء حجاب ، تسجوه من اعداب حور . يا حبيبتي .. يا فخرسة الرضايق . (ص ٧٩)

يصمد فدا وكان قد وعد أن يلقى كل يوم بحجر يعلم القوم أنه ضالهم ، وفى يوم لم يستطع حجر . فماتت هنا ، قلها الحجر الذى لم يسقط ..

من العبث محاولة تلخيص « جهة الغيب » . سكتفى بهذه النظرات العابرة راجيا أن تكون قد حركت شوق القارئ للرجوع الى المسرحية بكامل نصها ، ولكن لا يظن أحد أن بشر فارس ، فى هذه المسرحية ، قد قطع الصلة بين الأرض والسما ، أود أن اذكر هنا رد فدا للقالق عندما سأله : هل وجه الأرض باطل ؟

فدا - باطل ؟ قد يكون .. من جراء الدم السبح تبتذله فى غلظة .. الام البشر تقود فرود الطين . الأرض كمثل السماء جدير بها أن تكتسب ، لكنها لا تمنح كنوزها حصرة الا اذا استمرت يصيرت الانفس الزكية ، ليعثر عليها كل هيسن ، وفيها يتأصل كل عارف ، حتى فاعاة الرمال تتشرف فى مابوج سراب ، سراب يرفقه خاطر متشوف .. انما العدم ناعم البشر اذا لم نعد حباناً الى قبة الخيال . ص ١٠١

تلك هى وصية بشر فارس لنا : نعم ، ان الأرض لاتمنح كنوزها حرة الا اذا استمرت بجمرات الأنفس الزكية !

أثر الفكر الإسلامي في وعي المندوك

بمقام : عبد العزيز محمد الزكي

يكون عاملا من العوامل التي ساعدت على تطور بعض المذاهب الصوفية بعد أن وضعت أسس التصوف من زمن بعيد .. !!

أما عن وجوه الشبه التي لاحظها المستشرقون بين التصوف والفكر الهندي فهي :

(1) أن نظرية الصوفية في فناء شخصية الفرد في الذات الإلهية تقترب من فكرة فناء « إيمان » أي الروح الفردية في « براهما » أي الله .

(2) أن درجات الفناء والانتقال من حال إلى حال ومراتب الرتبة الروحية عند الصوفية لا تختلف من أحوال البوذية ومراتب رتبها .

(3) إذا كانت وسيلة الفناء هي التأمل عند البوذية فإن وسيلة المراقبة والحسية الذاتية عند الصوفية .

(4) أن منح الخرقه لكل من يقبل في الجماعة الصوفية ، وأحوال الذكر وعادة التذبح بالنسبة هي من التقاليد التي عرف بها نسك الهنداكية والبوذيون .

(5) أن أقوال « إين يريدي السطاس » في الفناء ، ومذهب « حسين الحلاج » في حلول اللاهوت في الناسوت ، ونظرية « إين عربي » في وحدة الوجود ، تشهد جميعا على تأثرهم بالبيدانتا الهندوكية (٦)

وهناك أكثر من سبيل ذكره المستشرقون تسربت منه الأفكار الهندوكية والبوذية حتى وصلت إلى مختلف أرجاء العالم الإسلامي وهي :

١ - ترجمة بعض المؤلفات البوذية إلى اللغة العربية مثل كتاب « ألب » وكتاب « بيلاور ووداست » في القرن الثاني الهجري .

٢ - تبادل الرأي في مجالس الأدباء الخاصة التي كانت تضم مادة مثقفين من مختلف الأديان ، وكان من بينهم من يمتنع « السمنية » وهي إحدى النحل البوذية

(٦) تدريج الأفكار الجارية في الإسلام المفردون كريس

« نعم ، نجد بعض وجوه الشبه واضحة بين مبادئ التصوف ومذهب الفيدانتا ، ولكن القول بأن التصوف مستمد من الفيدانتا لا يمكن الأخذ به إلا على أساس تاريخي ، أمضى - يجب أولا أن نبحث الأثر الذي تركه الفكر الهندي في الفكر الإسلامي في الوقت الذي ظهر فيه التصوف ، وأن نبحث ثانيا إلى أي حد تتفق الحقائق ، المقررة المتصلة بتطور التصوف من الفرضي القائل برده إلى أصل هندي (١) - »

هكذا بين أرنولد نيكلسون في هذه الكلمات أن هؤلاء المستشرقين الذين كتبوا إيجابا تركا التصوف الإسلامي إلى أصول هندية هندوكية ما زالت إلى الآن مجرد فروض في حاجة إلى بحث أدق ودواصة أصح تبرهن بصفة قاطعة حاسمة على أن التصوف استمد أصوله من الفكر الهندي ، وأن كل ما ذكره المستشرقون من أمثال : الفرد قون كريمز وأجناس جولدي سيهر وريتشارد هارتمان وماكس هورتن عن أخذ التصوف الإسلامي من الفكر الهندي ، لا يعدو أن يكون مجرد ملاحظات تفيد أن هناك أوجه شبه بين البوذية والفيدانتا كما يؤكد نيكلسون غافلين من العامل التاريخي فلم ينتبهوا إلى كون الفيدانتا قد ظهرت في الهند قبل ظهور التصوف في العالم الإسلامي أو بعد ظهوره ، وهل كان للفكر الإسلامي من أثر في بلورة مذاهب الفيدانتا قبل أن يأخذ منها التصوف ، وإذا كان للفيدانتا من أثر في التصوف فهل يرجع هذا الأثر إلى دور تشيئة التصوف في أطواره الأولى أو أن دوره لا يتعدى أن

(١) نظرة تاريخية في أصل التصوف وتطوره - كتابة رينولد أن نيكولز : ترجمة الدكتور أبو العلا ماضي .

٣ - تنقل النساك الهندوك والبوذيين في إيران وبنية ارجاء العالم الاسلامي . (١)

ويدلل المستشرقون على صدق زعمهم في تأثر التصوف بالفكر الهندي من هندوكوي وبوذي بالأدلة الآتية :

١ - أن كثرة استشهاد المؤلفات الصوفية بالملك القوي الذي هجر حياة البدخ ونيل متع الحياة حيا في الزهد وحياة الفقر مامو الا استشهاد بما فعله بوذا حقسا ، وأن سرد الروايات الاسلامية لحياة ابراهيم بن آدم الصوفي هو تكرار لقصة بوذا .

٢ - أن معظم أوائل الصوفية من أصل غير عربي ومن أصل خراساني فارسي إذ كان يكثر وفود النساك الى خراسان مما أتاح للمناذرة والبوذيين فرص الاتصال بالزهاد الخراسانيين .

٣ - اعتراف المسلمين أنفسهم بأخذ التصوف من الفكر الهندي خصوصا بصريح ابن خلدون (٢)

أحسب أن كل ما ذكره المستشرقون من أوجه التشابه بين التصوف الاسلامي والفكر الهندي ، وكل ما حددوه من طرق تسرب المذاهب الهندوكية والبوذية الى العالم الاسلامي ، وكل ما ساقوه من الدلائل التي تدعم الفرض القائل بتأثير التصوف بالهندوكية والبوذية يحتاج الى برهان قاطع يستند الى ابحاث علمية لا تغفل أهمية المقارنة بين أدوار التطور في كل من التصوف والأفكار الهندوكية خلال الترتيب الزمني والتسلسل التاريخي لمعرفة من منهما سبق الآخر في التأثير عليه .

هذا فضلا عن أن هؤلاء المستشرقين لم يوضحوا العوامل والملابسات التي أدت الى تأثر أحدهما بالآخر ، ولم يبينوا أن كان الفكر الهندي الروحي فرض نفسه على التصوف مثلما فرض التسرات اليوناني فلسفاته وعلموه على الفكر العربي أو أن هذا التأثير كان سببه طول احتكاك الفكر العربي بالفكر الهندي ، سواء في العالم الاسلامي عن طريق ترجمة كتبهم وتجول الزهاد الهنود من هندوك وبوذيين في إيران واقطار العالم العربي ، أو في شبه القارة الهندية عن طريق وفود العرب والمسلمين صلى سواحل الهند في صدر الاسلام للتجارة ، ودخول جيوش العرب والمسلمين في شمال الهند واستقرار بعض القبائل العربية هناك ، وحكم المسلمين للهند قرونا طويلة ، ولم يذكر المستشرقون كذلك شيئا من سبب هذا التأثير وهل هو محاولة من الصوفية

(١) العقيدة والشريعة في الاسلام : اجنيس جولدمير .

(٢) مقالة في « أصل التصوف » في مجلة «Der Islama»
ريشارد هارتمان .

لتخفيف حدة التصادم السياسي والاجتماعي والديني الذي كان يعتف شيئا فشيئا بين المسلمين والهندوك عن طريق التوفيق بين مذاهب التصوف والتعاليم الهندوكية .

ولذلك لا يمكن أن تستقيم الكتابة عن اثر الفكر الهندي في التصوف الاسلامي أو عن اثر الفكر الاسلامي في الفيدانتا الهندوكية الا اذا تبعنا من مراحل تطور الفيدانتا في الهند ومراحل تطوّر التصوف الاسلامي في الدولة العربية لتستطيع التوصل من خلال مقارنة هذه النظريات الى أي منهما كان إسبق في الوصول الى تلك الأفكار التي لاحظ المستشرقون أن فيها نوعا من التشابه ، وبذلك يمكننا أن نعرف مدى تأثير الاسلام في الهندوكية أو تأثير البوذية والهندوكية في التصوف ونضع أمام اذهاننا العوامل التي دعت للتصوف الى الأخذ من الهندوكية وهي ديانة عقائدها لا تخلو من وثنية ، أو من البوذية وهي ديانة كانت آخذة في الاجتثاث في الهند عندما بدأت تعاليم الاسلام يعرف طريقها الى قلوب الهنود ، كما نلم بالعوامل التي دعت الفكر الهندوكي الى الأخذ من الفكر الاسلامي .

وفي هذا المقال أكتفي ببحث مدى تبادل التأثير بين الفكر العربي الاسلامي والفكر الهندوكي الهندي من دون الفكر البوذي . فإذا ما حاولنا أن نستقصي الاخبار التي تشير الى الاتصالات الاولى بين العرب والهندوك نجد أن سواحل الهند الغربية - خصوصا «ساحل مالابار» - كانت مقصد كثير من البحارة العرب الذين كانوا يخرجون من نفري «صحار» و «مسقط» على ساحل عمان شبه الجزيرة العربية بقصد التجارة قبل ظهور الاسلام وبعد ظهوره . ولذلك كان ساحل «مالابار» محل اتصال دائم بين العرب والهنود في صدر الاسلام خلال القرن السابع الميلادي .

ولقد أخذ هذا الاتصال يزداد توتقا حينما شاق نشاط العرب التجاري في قرب البحر المتوسط لسيطرة الاساطيل الرومانية على موانئه، فتوجه معظم نشاطهم التجاري الى المحيط الهندي ، فكان ساحل مالابار - خصوصا ميناء «كولم تلي» مقصدا للتجار العرب سواء للتجارة مع أهل مالابار أو لتزويد السفن العربية بما تحتاج اليه من مؤن

« قد وصل الإسلام إلى هذه الأقاليم دون أي عون سياسي من أي نوع ، وبقي داسخ الجذور طول القرون بعيدا من أية اضطرابات تلحقه من غزوات السلطان محمود المزموي (١) »

فلا شك إذن في أن هندوك مالابار قد سمحوا للعرب والمسلمين بمباشرة وأجابهاتهم الدينية في حرية تامة ، فلم يعترض أحد سبيل نشر تعاليم الإسلام بين الهندوك ، ولم تقف حواجز تحول دون اندماج المسلمين المهاجرين في الهندوك الهندوك بالمصاهرة مما أتاح لعدد كبير من الهندوك فرص الاطلاع على مبادئ الإسلام وقواعده في رحاب من التسامح والمحبة ، فآمن فريق منهم بالإسلام عن فهم واقتناع ورغبة وفي جو من الحرية المطلقة الخالية من أي نوع من الضغط أو التهديد .

وما أن أخذت تعاليم الإسلام تنسرب إلى عقول الهندوك حتى جاءت وفود من رجال الدين لرعاية الدعوة المحمدية الناشئة ، ودعم التعاليم الإسلامية وتثبيتها في نفوس من أسلم من الهندوك ، ونشر الإسلام بين أكبر عدد ممكن من هندوك مالابار ، فتجسروا في تحويل عدد كبير من أفراد طائفة الشمسودورا التي كانت محسوبة من جميع الحقوق الدينية الهندوكية فلا يخلل أفرادها المبادئ لأداء الشعائر الهندوكية أو تلاوة الآيات القرآنية والتراجم الهندوكية « فيدا » « ويريانيساد » « وجيتا وسوترا » ومع ذلك فعندما دخل أفراد هذه الطائفة في الإسلام تغيرت نظرة الطوائف الهندوكية الأخرى من « فيسيا » و « كشافريا » و « براهمه » اليهم وأصبحوا يلقون من المعاملة الطيبة ما كان يلقاها المسلمون الوافدون .

ولما أخذت الجاليات المسيحية في بناء بعض المساجد لم تصادف من الهندوك معارضة تذكر ، مما جعلها دائما عامرة بالصلين ، وأصبحت مراكز ثقافية يشع منها نور العلم الإسلامي الذي بهر عقول الوافدين على هذه المساجد طلبا للثقافة الإسلامية ، مما دعم نفوذ الإسلام وانتشاره حتى وصل إلى الأسرات الحاكمة ذاتها ، فأسلم بعض حكام مالابار وأفراد أسرهم وأتباعهم ، فأصبح المسلمون لا يعيشون في رعاية تسامح الهندوك فحسب ، بل في حماية الحكام كذلك دون حاجة لأي عون سياسي من الدولة العربية .

(١) جهود المسلمين في الجغرافية .

خلال رحلاتها الطويلة إلى الصين ، واستمرت هذه العلاقات التجارية في الازدهار في العصر الأموي (٦٦٠ - ٧٩٤ م) حتى أصبح لساحل مالابار أهمية اقتصادية كبرى للعرب لأنه كان يمددهم بما يلزمهم من خشب الساج الذي كانوا يستخدمونه في بناء السفن (١)

ومن حيث أن سكان مالابار كانوا يجنسون من هذه التجارة أرباحا وفيرة ، وأن الحسكام كانوا يحصلون على رسوم الموانئ العالية والهدايا الثمينة فإن الهنود الهندوك من حكام ورجالا كانوا يحسنون استقبال العرب والمسلمين ويقدمون لهم مختلف المساعدات والتسهيلات في معاملاتهم التجارية ، مما شجع بعض العرب والمسلمين من الفرس على الاستقرار في موانئ ساحل مالابار ، ودفع غيرهم من الأسرات العربية من مسلمي العراق على الوفود إلى تلك البلاد لتقيم فيها إقامة دائمة ، وكانت تلك الوفود تلقى دائما من الأهالي الترحاب والضيافة والود حتى

« أدى ذلك إلى توالي تدفق العمود الإسلامي على الساحل الغربي من بلاد الهند الغربية ، وكان من أثر التدفق الإيجابي « العرب والفرس والعراقيين » المستقر على هذا الأقليم أن نشأ خليط من السكان يتكلم لغة الهندية وبعض آخر من السند العربي أو الفارسي ، فحدثت من مراكز التجارة الواقعة على طول الساحل « مالابار » و « بيلور » علاقات ودية وطيدة نشأت بين هؤلاء التجار المسلمين والحكام الهنود الذين يسيطروا لهم حمايتهم ومدوا لهم يد دعم المؤازرة والمساعدة ، نظرا إلى نشاط الحركة التجارية المربحة وما يتبع ذلك من رخاء للبلاد الذي كان نتيجة لبقاء هؤلاء التجار فيها - (٢) »

وبذلك كان يجتمع المسلمون في المراكز التجارية بكامل حريتهم ، وسمح لهم بعمارة تقاليدهم الدينية وحياتهم الاجتماعية (٣)

« بل لم تقف حقيقت في نشر تعاليم الدعوة ولقى الذين دخلوا الإسلام من أماني هذه البلاد الاحترام والتقدير اللذين تلقىهما التجار الغرباء مع أنهم كانوا قبل إسلامهم ينتمون إلى أحط طبقة في المجتمع (٤) « الشودرا » .

وبذلك يكون

- (١) العرب واللاحه في المحيط الهندي : جورج حبش و ترجمه يعقوب بكر .
- (٢) الدعوة إلى الإسلام : ت.و. ارنولد ترجمه حسن إبراهيم حسن وعبد الحميد هاندين .
- (٣) جهود المسلمين في الجغرافية : فتيح احمد : ترجمه فتيح عثمان
- (٤) الدعوة إلى الإسلام .

هنا ترك أثرا إيجابيا في تطوير الوعي الهندوكي في العقائد والتقاليد ، وأتاحوا الفرص لظهور اتجاهات جديدة تجمع بين الهندوكية والإسلام وتوفق بين اتجاهاتهما .

ولذلك لا أذهب بعيدا إذا ما زعمت أن فيلسوف الفيدانتا الأول « ساتكارا » الذي ولد عام ٧٨٨ م في بلدة على ساحل مالابار قد تأثر إلى حد كبير بالفكر الإسلامي ، مع أن الكثيرين من مؤرخي الفكر الهندي يستبعدون ذلك ، لأنهم لم ينتبهوا إلى أن ساتكارا نشأ في بيئة كانت تعرف الإسلام قبل أن يولد بأكثر من قرن من الزمان « وأنه عاش في مجتمع يحسن معاملة المسلمين ويعتزمهم ويقدر خدماتهم التجارية ، ويسمح لهم بإقامة المساجد وأداء العبادات الإسلامية في حرية تامة ، وإن كل الفرص قد أتيحت لساتكارا المتوفى عام ٨٢٠ م لكي يطلع على مبادئ الإسلام من قرب وفي جو يفسره التسامح والاحترام المتبادل بين المسلمين والهندوك ، خصوصا إذا ما عرفنا أنه مفكر طلق حر غير متمسك يميل للتوفيق بين مختلف الأفكار الدينية التي كانت سائدة في تلك المنطقة (١) من ديانة شيعية تتخذ الإله « شيفا » المدمر لكليل فساد وسوء مبدءا ، تقرب إليه الداليل ، من عقيدة نشوية ت عبد الإله « فشنو » الحافظ للكون الصائل لخير الإنسانية ، ومن نحل بوذية رفضت « بوذا » إلى مرتبة النبوة أو الألوهية ، هذا فضلا عن أن ساتكارا كان مجبا للتنقل بين ربوع البلاد قاصدا صوامع الزهاد وكهوف النساك ومسابد رجال الدين ليتناقشهم في أفكارهم ويبادلهم في عقائدهم ، إلى أن انتهى به الأمر بأن تمسك تمسكا شديدا بالإله الواحد مطلق لا متناه ولا محدود غير مشخص هو الحقيقة الوحيدة الصادقة ، يتوصل إليه الفكر عن طريق المعرفة الحقة ، وأن كل ما يبدو في الكون من اختلاف في الظواهر وتفسير في مظاهر الوجود ماهو إلا وهم خادع وحلم كاذب لأنه لا يوجد إلا حقيقة واحدة هي « برهما » أي الله الأحد جوهر كل كائن في الوجود .

ولكن كيف توصل ساتكارا إلى وحدانية الحق المجردة مع أنه كان يعيش في وسط أديان متنوعة

وبذلك يكون الإسلام قد نشر نفوذه بين أهالي ساحل مالابار قبل أن تستقر القبائل العربية التي جاءت في أعقاب انتصارات محمد بن القاسم عام ٧١١ م في السند شمال غربي الجزيرة الهندية ، أي قبل القرن الثامن الميلادي في عهد صدر الإسلام وذاعت تصاليم هذا الدين في حرية برعاها تسامح الهندوك وحماية الحكام مما أتاح فرصا كثيرة لاختلاط الهندوك بالمسلمين وتوثيق العلاقات الطيبة بينهما ، وسهل مهمة استماع الهنود الذين يعتنقون الهندوكية إلى تصاليم الإسلام بأذهان خالية من التعصب والرجعية . ساحل مالابار في جنوب الهند أسبق تأثرا بالإسلام من شمال الهند ، إذ أنه حين بدأ الحكام المسلمون في الهند يدلون بالجهود لإدخال الهندوك في الإسلام كان التجار ورجال الدين المسلمون في الجنوب قد وفقوا في نشر الإسلام من طريق المعاملات التجارية والمصاهرة والدعوة السلمية مما ساعد على سرعة تأثير الإسلام في الوعي الهندوكي ، في حين تأخر تأثير الإسلام في حياة هندوك شمال الهند إلى القرن الحادي عشر للميلاد ، إذ لم تظهر قوة هذا الأثر الفعالة إلا بعد عهد محمود الغزنوي الذي دخل الهند عام ١٠٠١ م بسبب سياسته الفعالة في الحرية والضغط الاقتصادي والقوة السياسية والعرب التي اتبعتها حكام الهند من الأتراك ، في حين أن أثر الفكر الإسلامي في وعي هندوك مالابار سبق أثره في وعي هندوك شمال الهند بأكثر من ثلاثة قرون ، هذا فضلا عن أن دخول الإسلام في هذه البلاد لم يصحبه أي نوع من العنف أو الضغط أو الإكراه ، فلا نلجب إذا ما زحف وعي الهندوك المتأثر بالفكر الإسلامي من جنوب الهند إلى شمالها قبل أن يقوى نفوذ الإسلام بين سكان الهندستان . ولكن سرعان ما امتزج التأثيران واتحدتا حتى تظفل أثر الإسلام بين جميع سكان الهند في الهندستان شمالا والدين جنوبا ، وبلغ أوج هذا الأثر في القرن الثالث عشر الميلادي الذي يراه معظم المؤرخين القرن الذي أحدث فيه الإسلام تغييرا عميقا جوهريا في شتى مظاهر الحياة الهندوكية من فكرية وعقائدية واجتماعية ، وكثرت فيه وفود أفواج العلماء المسلمين من شتى بقاع العالم الإسلامي بقصد نشر الإسلام وثبتت تعاليمه في طول البلاد وعرضها في جو من الود والصفاء والتعاون والمحبة والتسامح والحرية فلبوا دورا

تخلد كل منها لها يختلف عن الآخر ، ولا تخلو من التعدد والوثنية...!! لاشك في أنه تأثر إلى حد كبير بالوحدانية في الإسلام ، وإذا به يعلن بأن آلهة شتى الأديان لا تختلف عن الإنسان إلا بالدرجة فقط ، وأن كنا لا نرى هذه الآلهة فلأن طبيعتها تمنعنا من الاختفاء ، كما أن خلودها خلود نسبي لأنها تعيش حياة أطول من حياة الإنسان ولكنها لا تبقى إلى الأبد ، وأنها قد تعين الإنسان أو تساعد في حياته إلا أنه ليس هناك داع لأن تقدر وتقرب إليها القرابين وتقام لها الشعائر والطقوس لأنها لا توصل الإنسان إلى معرفة حقيقة الله الواحد الكامنة في أعماق الإنسان وخلف مظاهر الطبيعة الزائلة ، بل إن الله يكمن في تلك المعبودات التي تقدسها الأديان كمونه في أي كائن آخر ، وكذلك يجب ألا يعبد الله في صور وأصنام وأوثان وتماثيل ، لأن الحقيقة الأولى الوحيدة لا حدود لها ولا يمكن أن تتجسد في صورة أو تتشكل في تمثال ، إنما هي حقيقة مجردة لا يعيها سوى العقل .

وهكذا وفق سانكارا بين تعدد الآلهة والوحدانية اللتين توجد معاً في الكتب الفيدية : اليوبانيشاد وبراهما سوترا والجيتا ، إذ نظر إلى الأديان التي فيها أكثر من إله على أنها ديانات ظهنية ومقتبسة جماعات لم تصل تجاربهم الروحية إلى مرتبة الخروج وحد الكمال ، واعتبر عبارة الآلهة المشخصة في أوثان بمثابة مرحلة من مراحل الروحية التي يجب أن تتطور حتى تصل إلى الروحية الكاملة الناضجة التي ترفض عبادة الأصنام وتأتي أداء أي شعائر وثنية . وهنا يبدو أثر وحدانية الإسلام في فكر سانكارا واضحاً جلياً ، وإذا قيل إن مذهب « أوتارا ميانسا » (١) ، الذي ظهر قبل القرن الخامس قبل الميلاد يدعو إلى نوع من الوحدانية المجردة لبراهما إلا أن جميع الاتجاهات الفكرية في الكتب الفيدية من يوبانيشاد وبراهما سوترا وجيتا ، وفي المذاهب الهندوكية الستة التي مذهب « أوتارا ميانسا » من بينها ويعتبر الفسورة الأولى للفيدانتا لتفصل الواحدة من التعدد وهما مختلطاً فيها اختلاطاً تاماً بحيث لا يمكن التمييز بينهما (٢) وإذا قيل إن كتاب « براهما سوترا » الذي وضعه (بادارايانا) مبين القرنين الخامس والثالث

(1) René Guénon, *Man and his becoming according to the Vedanta*,

(2) M. Hiriyana, *The Essentials of Indian philosophy*;

قبل الميلاد يتكلم عن الوحدة المجردة ، إلا أن هذا الكتاب مختصر اختصاراً شديداً غامض كل الغموض ، وإن كانت تعليقات سانكارا عليه تبين أنه ينادى بوحدة الحق المجردة فإن تعليقات (رامانوجا) عليه تبين أنه ينادى بوحدة الحق المشخصة . (١)

ونتوصل من كل ذلك إلى أن مذهب الفيدانتا الأول « أوتارا ميانسا » وكتاب الفيدانتا الأول (برهما سوترا) قد تحدثنا عن نوع من الوحدانية الإلهية إلا أن هذه الوحدانية كانت دائماً مشوبة بالتعدد ولا تتمسك بها تمسكاً صريحاً لابس فيه أو اختلاف بحيث لا يؤدي تفسيرها إلى ظهور أكثر من مذهب يزعم كل منها أنه الوحيد الذي يعبر تعبيراً صادقاً عن وجهة نظر الهندوكية الصحيحة . بينما يلاحظ في تفكير سانكارا نوع من الطفرة لا نوحى بها التعاليم الهندوكية بدون معونة تجارب دينية استقرت على وضع ثابت وتتفوق عليها في الخبرة الروحية في مضمار التوحيد . وإن إعلان سانكارا الوحدانية المجردة في صور جليلة محددة المعالم وتعبيره عنها بقوة وبساطة ووضوح يوحي بأنه كان له دراية بوحدانية الإسلام مكنته من أن يطبقها على التعاليم الهندوكية فنأدى باله واحد هو الحقيقة الوحيدة الموجودة في الكون ورفض تعدد الآلهة المشخصة في التماثيل والصور .

وإذا قيل إن سانكارا وفق بين الهندوكية والبوذية عندما قبل النظرية البوذية في « المايا » التي ترى في مظاهر الوجود المتعددة وهما خادعا وحلما كاذبا ، فاحسب أنه لا يوجد ما يمنع من القول من أنه وفق كذلك بين الإسلام والهندوكية مندما رفض تعدد الآلهة وعبادة الأوثان وتمسك برب واحد اعتبره الحقيقة الموجودة الوحيدة . ويبدو أن أثر الإسلام في فكر سانكارا لم يقف عند هذا الحد لأنه دعا كذلك إلى تخليص العقائد الهندوكية من الخرافات والأساطير التي تعوق تحقيق كمال الذات بالكشف عن الواحد الكامن في النفس والمتجلى في شتى مظاهر الأشياء . وقد يقال أنه تأثر في هذه الدعوة بالبوذية ، ولكن البوذية في عصره لم تكن خالية من الأساطير والخرافات إذ جعلت من بودا معبوداً أحاطته بكثير من الأساطير الخرافية ، مع أن بودا نفسه لم يعرف إذا كانت توجد هناك آلهة عدة أو إله واحد أو لا يوجد آله على الإطلاق ، ولكن اعتراض سانكارا على تقريب الذبائح للإله

(1) M. Hiriyana, *Outlines of Indian philosophy*;

(شيفا) المدمر واستجائاته لمختلف الشمامسة الدينية لاشك أنه متأثر فيه بالبودية حقاً .

ولكن ماضى الأسباب التي تدفع الى القول • بأن الاسلام قد لعب دوراً هاماً في تكوين مذهب الفيدانتا لسانكارا في الوجدانية الوجودية •• ؟ ولاجدال في أنه قد تبين أن هناك أكثر من عامل يدعو لمثل هذا القول :

أولاً : لقد سبق للإسلام أن استقر في ساحل ملابار حيث كان يعيش سانكارا قبل أن يولد بأكثر من قرن من الزمان ، وأن سانكارا نفسه كان يميل بطبعه للاطلاع على مبادئ الأديان المختلفة التي كانت منتشرة في تلك المنطقة ، وأحسب أن من المرجح أنه سمع شيئاً من تعاليم الإسلام على الأقل « شهادة الإسلام » فالتفت فكره بها تنقيسه من تأكيد إلهيانية الله وحسنه على معرفة المذهب من ديانة هؤلاء التجار المسلمين الذين يحترمون الأمانى ويرعاهم الحكام .

ثانياً : وكان يعرف من سانكارا كذلك حبه للتنقل بين أرجاء ساحل ملابار رغبة منه في الاتصال بالزهاد والنسك ومقابلة رجال الدين لمناقشتهم في أفكارهم ومذاهبهم وأموه عقائدهم ، وكان للمسلمين أكثر من جامع يتردد عليه كثير من المسلمين الهنود وكان يأتي فيها رجال الدين دروساً في الإسلام ، والمطلب الظن أن سانكارا قد صادف بعض المسلمين الهنود وسسمع منهم أمر الدروس الإسلامية التي تلقى في المساجد ، ولا يستبعد إطلاقاً أن سانكارا ذهب الى هذه المساجد بنفسه وجادل روادها فيما يمتثلون من آراء ومذاهب كما هي عادته .

ثالثاً : إن عقلياً سانكارا تنزع الى التوفيق بين الأديان بدليل أنه حاول التوفيق بين فتن المذاهب الهندوكية إلى وأسبها التوفيق والعشوية وبين الديانة البوذية بطريقه تشبه على أنه مفكر يارح في اختيار المبادئ التي تفضي مع اتجاهاته الفكرية من مختلف الأديان المتخاربة مما يدعو الى القول بأنه لا يوجد ما يعزل دون أخذه ببعض أصول مذهبه من « شهادة الإسلام » وأنه اجتهد في صيغتها بالصيغة الهندوكية واستغلها في توضيح أسس الفيدانتا الهندوكية التي توجد فاصلة مهزوزة في الكتب الهندية وفي أذهان الهنداكة • ولقد يجع في ذلك اتفويق الى حد أن كثيراً من المفكرين مال الى اعتبار الفيدانتا المذهب الحقيقي الذي يعبر من روح الهند .

وأخيراً : وإذا اعترض منترض بأن فلسفة سانكارا لم تتأثر بالاسلام ، ولما عالج ما في كتب اليونانيشعلا ومذهب أوتارا ميمانسا من تناقضات تعدد الآلهة والوجدانية ، زد على ذلك بأن الذي قرأ جانب الوجدانية في فكر سانكارا على جانب التصدد وبفصله للقدت الهندوكية من الوثنية هو تأثره بقوة دفاع الإسلام من وحدانية الله وجهاده من أجل القضاء على تعدد الآلهة ومبادئ الأوثان .

فقل إن تؤثر الفيدانتا في التصوف كان الفكر الإسلامي قد سبقها وأثر في الفكر الهندي ، وعصل على بلورة المذاهب الهندوكية ونقاسها من شوائب التمدد والوثنية ، فلما أتاحت الفرصة بعد ذلك لأن يطالع الصوفية على الفيدانتا في صورتها النقية لقيت قبولا منهم ، ذلك لأن تأثرها بالفكر الإسلامي

قربها الى الحياة الروحية التي يرتضيها صوفية الاسلام •

وقد يكون التشابه في اقوال « ذى الثون المصري » المتوفى عام ٨٥٩ م مع الفيدانتا في اتحاد الخالق بالمخلوق وفي توحيد الحق ، راجعا الى أنه أخذ منها فعلا عندما خالته من التعدد والوثنية ، وأحس أن بعض تعاليمها تقترب من تعاليم الاسلام •

وأذا قيل أن ملائح مذهب وحدة الوجود الأولى ظهرت في مذهب « أبي يزيد البسطامي » المتوفى عام ٨٧٥ م ، وفي مذهب (أبي سعيد الخراساني) المتوفى عام ٨٩٩ م • ومذهب « أبي القاسم الجنيد » المتوفى عام ٩١٠ م ، وأن ذلك يشهد على أن هذه المذاهب تسير في اتجاهات مذهب الفيدانتا في وحدة الوجود • فلا نستطيع أن ننكر ذلك ، فقد تكون الظروف تيسرت لهذه المصنوفة ، فتمكنوا من الامام ببعض مبادئ الفيدانتا ، لأن فكرة وحدة الوجود من حيث أنها لا تميز بين الله والانسان والأشياء تعدد فكرة غريبة عن الإسلام الذي يقوم على التوحيد ويضع حداً فاصلاً بين الله من ناحية والانسان والأشياء من ناحية أخرى • إلا أن فكرة وحدة الوجود فكسرة شاعرية تهتم به القلوب العالمة والأرواح الهائمة بحيث الله إلى ~~الفرق~~ أنها تريد أن تذوب في ذاته ، فلا تعجب اذا ما حبلت اب الصوفية وآمنوا بها •

ولعد لعب فكرة وحدة الوجود دوراً هاماً في علاقات المسلمين بالهندوك ، فقد حدث أنه حين قامت الحزازات بين المسلمين والهنداكة في الهند أحس بعض الهندوك بأن فكرة وحدة الوجود من أقسوى الدعائم التي يمكن أن تخفف من حدة الخلاف بين الهندوك والمسلمين بتقريب تعاليم الهندوكية الى تعاليم الاسلام في حين حاول دعاة الاسلام في الهند استمالة الهندوك الى الدخول في الاسلام عن طريق فكرة وحدة الوجود هذه • وكان من نتيجة تصادم كل هذه التيارات في الهند وفي الدولة الإسلامية أن ظهر في العالم العربي مذهب « محيي الدين بن عربي » المتوفى عام ١٢٤٠ م • في وحدة الوجود التي لا يميز بين الله والموجودات الكائن فيفسا ، ومذهب (عمر بن الفارض) المتوفى عام ١٢٣٥ م • في وحدة الشهود التي يشعر فيها الفرد في أعماقه بأن لا فرق بين الله والانسان والكون ، أم في الهند فقد أدى تشابك هذه التيارات الى ظهور محاولات

كثيرة للتوفيق بين الإسلام والهندوكية على أيدي بعض الشعراء والمفكرين والحكام الهنود .

ونتهى من ذلك إلى أنه إذا كان مذهب الفيدانتا قد تمكن حقا من التأثير في مذاهب الصوفية فإن الفضل في ذلك يرجع إلى الإسلام الذي حرر الفيدانتا من التعدد وخلصها من الوثنية ، هذا علاوة على أن مذهب الفيدانتا في وحدة الوجود مذهب روحي يتسجم مع اتجاهات الفكر الإسلامي الروحية ، فاستهوت فكرة وحدة الوجود العقلية الصوفية راضية مرضية . واذن فلا شك في أن كلا من الفكر الإسلامي والفكر الهندوكي أثر في الآخر بصورة أو أخرى منذ بداية احتكاك الحضارة العربية الإسلامية بالحضارة الهندية الهندوكية . فكل من الحضارتين حاولت أن تأخذ أحسن ما في الأخرى وتعليقها أحسن ما عندها بحيث لا يوجد أي مجال للقول بأن الفكر الإسلامي استطاع أن يفرض ثقافته على الحضارة الهندوكية أو أن الفكر الهندوكي استطاع أن يبسط نفوذه على الحضارة الإسلامية بخلاف الحال بالنسبة للتراث اليوناني الذي فرض فلسفته على العقلية العربية الإسلامية وبسط نفوذه على حضارتها .

لم يقف تأثير الفكر الإسلامي على مذهب سانيكارا الذي يعتبر الله حقيقة مجردة مطلقة غير متبعضة كاملة في الذات الإلهية وخلف مظاهر الكون الزائلة ولم يلق استجابة من عامة الهندوك الذين تصودوا تشخيص الله في صور وتمائيل وآدميين ، وإنما تعدها كذلك إلى مذهب الفيدانتا الثاني الذي وضعه « رامانوجا » (١) الذي ظهر في جنوب الهند خلال القرن الحادي عشر للميلاد . وكان أكثر انتشارا من مذهب سانيكارا ، لأنه يرى أن الله والانسسان والكون حقيقة واحدة ، ويعتبر الكون حقيقة واقعة وليس وهما كاذبا في عالم الإحلام ، وكان تفكير رامانوجا الحفي في وحدة الله والوجود أقرب إلى الهندوكية من تفكير سانيكارا المجرد . ولذلك لقي ترحيبا مستمرا وقبولا قويا من الهندوك عموما من السنين .

ويذهب رامانوجا إلى أن حقيقة الله والكون ليست مجرد حقيقة عقلية لا يدركها إلا الفكر ، وإنما هي حقيقة شعورية شهودية تراها النفس ولا يتوصل إليها إلا من بلغ الكمال الروحي الذي تحقق فيه الحرية

(1) The Vedanta: Radhakrishnan Philosophies of India Heinrich Zimmer.

والخلاص من قيود الحياة ، فلا يحس بأي نوع من الانفصال بين الذات والله ، أو التمييز بين السكون والله ، ويدرك إدراكا حيا بأن الله والذات والكون حقيقة واحدة ، إلا أنه لا يمكن رؤية هذه الحقيقة الشعورية الشهودية إلا في رحاب العشق والحب « بهكتي » وليس عن طريق المعرفة والمجاهدة والعمل الصالح كما يرى سانيكارا . وإن حب الله لا يحتاج لوعظ كاهن أو لأداء شعائر أو تلاوة كلام مقدس طالما أن الحب ينبعث من أعماق الذات وليس للشعائر والكلام المقدس أي قدرة على بعث مسهل هذا الحب في أغوار الذات .

ويعتبر راما نوجا أول من وضع أسس حركة « بهكتي » التي تتخذ من الحب عبادة خالصة للتقرب إلى الله والاتحاد به والحياة فيه حتى يتقدم التمييز بين الله والروح والكون (١) ، إلا أن هذا الحب الإلهي العميق العارم ، وذلك العشق الروحي الحبي الجياش الذي لا تحجره المعرفة العقلية ، ولا يتولد في الذات عن طريق أداء الشعائر والعادات ، لم يكن معروفا للهنود من قبل رامانوجا ، فإن كتاب الفيدا أول الكتب الهندوكية المقدسة لا يحتوي إلا على أدعية دينية يترنم بحب الإله « فارونا » خالق الأرض والسموات (٢) وهذه الأدعية لا تتم إلا من آثار لتمامه للحياة الإلهية ، وإذا كانت (الجيتا) أي الانشودة الإلهية تذكر في بعض أشعارها أن الحب يحقق الوحدة بالإله (كرشنا) الإله الأعظم خالق الكون (٣) إلا أن هذا الحب ليس كله حبا عاميا لأنه لا ينفصل عن المعرفة العقلية ولا يعتمد عن حياة الزهد والمجاهدة ولا يهمل تأدية الشعائر ، فهو حبيب يتكسب بالمعرفة والمجاهدة واعتزال الحياة وأداء الشعائر . فالحب الهندوكي قبل رامانوجا وإن كان يعبر عن عواطف دينية إلا أنه يرتبط بالمعرفة من ناحية والمجاهدة والشعائر من ناحية أخرى ، ولذلك فهو يمد من أولى درجات الحب الروحي .

أما كيف توصل رامانوجا إلى جعل الحب العبادة الوحيدة الكاملة التي تحقق وحدما اتحاد الروح بالله من دون جميع العبادات المعروفة . . أوما الذي مهد له السبيل للتعمق في الحب الإلهي إلى حد أنه يذهب إلى أن الله يتقمص البشر في صورة الحب ليعبر عن حبه الأكيد للبشر وشوقه الزائد لاتحاد الروح بذاته ، وأن الروح تشتاق للاندماج في الله

(1) M. Hiriyana; *Outlines of Indian Philosophy*;
(2) John Dawson; *Hindu Classical Dictionary*;
(3) Radhakrishnan; *The Bhagavadgita*;

تسود حضارة العصر دون أن تفقد شيئا من مقوماتها الأصلية حتى تبدو أنها نابعة من أعماق الروح الهندية .

وبذلك يمكن أن تؤيد دعوتنا بأن رامانوجا أخذ نظريته في الحب الإلهي من التصوف الإسلامي بالحقائق التالية :

أولا : أن نظريات الحب الإلهي المأخوذة عن الهندوسية صورة كاملة ماضية قبل اليهود بحوالي قرنين من الزمان .

ثانيا : أن الاتصال بين الحضارتين العربية الإسلامية والهندية الهندوكية يبعد في القدم إلى القرن السابع الميلادي ، وأن الاتصال أخذ يتوالى شيئا فشيئا على مر القرون . ومن حيث أن حضارة العرب في ذلك الوقت كانت حضارة المعمر المهيمنة فكريا على جميع الحضارات ، فلا شك في أن اتجاهاتها الروحية كانت تجذب على الدوام مفكرى الهند الذين ينتمون إلى الديانة الهندوكية بطريقهم ، وأن مذهب الحب الإلهي كان من أولى المذاهب الإسلامية التي استمرت انتباه العقول الهندوكية ونضجت أماته إلى آفاق جديدة في عالم الروح .

ثالثا : أن رامانوجا وفق بين اتجاهات الهندوكية الروحية واتجاهات صوفية الإسلام ، بأن لم يمسح الحب الإلهي بالهنة في الجبنة في ضوء مذاهب الصوفية الناجمة في الحب الإلهي ببراعة فائقة حتى بدأ مذهب في قالب هندوكي جعل الكثيرين ينسبون مذهبهم إلى الأصول الهندوكية دون الأصول الصوفية الإسلامية .

ومع أن رامانوجا يقول بأن الأسس التي خرج من الحب ويعود إلى الحب عن طريق الحب **« لا إله إلا الله »** لا تمنح حق هذا الحب إلا لثلاث طوائف فقط من الطوائف الأربع الهندوكية ، ويزعم أن الحب الإلهي لا يقوى عليه غير طائفة (البراهمة) التي تمثل طبقة رجال الدين والفكر والمشرعين ، وطائفة « الكشاتريا » التي تمثل طبقة المحاربين الذين يقودون الجيوش ويخوضون غمار الحروب ، وطائفة « الفيسيا » التي تمثل طبقة التجار والصناع والزراعيين الذين في يدهم مقاليد الحياة الاقتصادية ، أما الطائفة الرابعة فهي طائفة (الشودرا) التي تقوم بخدمة بقية الطوائف ولا تراو إلا أحوال الأعمال ، فنظر إليها على أنها من أحوال الطوائف ولا يليق أن يتشبه أفرادها بأحد من الطوائف الأخرى ، خصوصا فيما يتعلق بالأسود الدينية ، فلا يحق لأحد منها أن يحب الله (١) لأن حب الله من أسامي درجات العبادة ، فإذا كان لا يحق له أن يعبد الله في أي صورة من الصور ، ويحرم

عليه دخول المعابد الهندوكية وأداء الشعائر الدينية ولا يسمح له بتلاوة الكتب الفيدية المقدسة فأحسب أن منع « الشودري » من حب الله يتمشى مع هذا المنطق الذي يسلب طائفته جميع الحقوق الدينية .

وبذلك حرم رامانوجا طائفة الشودرا من عبادة الله بالحب في حين أن الإسلام الذي ولد نفوذه في شمال الهند وبوسط سلطانه في الدكن ، كان ينادي بالمساواة بالمسلمين ، وأعلن أن لا فرق بين فرد وفرد إلا بالقوى ، وأن الحب والنسب والجاه لا تفضل فردا على فرد ما دام لا يتخطى بالقوى وبفضل مناداة الإسلام بمبادئ المساواة نجح في اجتذاب عدد كبير من طائفة « الشودرا » إلى رحابه من ناحية ، وأثر في تفكير شعرائها تأثيرا قويا من ناحية أخرى . فإذا بنا نجد غالبية شعراء الشودرا خصوصا شعراء الدكن يتحدون بالتمييز الطائفي ، ويطالبون بمساواة جميع الطوائف في مختلف الحقوق وشتى الواجبات وعلى رأسها الحقوق والواجبات الدينية . وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء : الشاعر « جنانسغار » والشاعر (تاحيرف) (١) اللذان يرجع ظهورهما فيما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد ، وكانا ينتميان إلى طبقة الشعب وينشدان القصائد المندلحة بالمشق الإلهي ويؤكد على أنه خير العبادات التي تحقق الاتحاد بالله . وبذلك تعدى شعراء الشودرا الطوائف الأخرى الشمالية ، بل لم يقنع هؤلاء الشعراء بتلك الحياة الدلالية التي رسمتها لهم الكتب الفيدية والديانة الهندوكية ، وتطلعو إلى ما تتمتع به الطوائف الأخرى من مزايا روحية ، ولم ينتظروا ما توقعهم به العقائد الهندوكية في تناسخ الأرواح (٢) بحياة قادمة أفضل بعد الموت ، بأن يولد ثانية في طائفة أدنى من طائفته إذا مات بخلص من آثامه التي اقترفها في حياته السابقة وكانت سببا في ولادته في طائفة الشودرا ولن يتحقق ذلك إلا بالخضوع لنظام الطوائف الهندوكية والأذعان لما تلزمه به من أوامر ونواه دون التطلع لحياة أرقى في الحياة الحالية ، إلا أن أفراد طائفة الشودرا لم يصبروا على مهانة الحياة الحالية ، وصرح قسادة الفكر فيهم من الشعراء بأنه طالما يوجد في أعماق

(١) A. C. Benquet; *Hindusism*;

(١) A. C. Bouquet; *Hinduism, History of Philosophy, Eastern and Western*;

تأليف مجموعة من الكتاب الهندوس تحت إشراف واداء كرشنان

(١) اثر التناسخ في حياة الهندوس : عبد العزيز محمد الزكي : مجلة : الكتاب

أى فرد أيا كانت طائفته نبع يقبض بعواطف حيائية من الحب المخلص له فالتناس متساوون ولا فرق بين برهمي وشودرى فى حب الله ، ولا يحق لطائفة أن تحتكر حب الله لأفرادها دون طائفة أخرى .

ولعل المؤسس الحقيقى لدعوة العشق الإلهي « بهاكثي » التي تنادى بالمساواة ، وإتاحت لها فرص الدوبوع بين الهندوك عامة والشودرا خاصة « راماناندا » الذي يعتبر تلميذ رامانوجا لأنه احتضن تعاليمه فى العشق الإلهي إلا أنه طورها تطويرا تقدما ، وارتحل من جنوب الهند إلى شمالها ، واستقر فى مدينة « بنارس » المقدسة فى وقت اختلف فيه المؤرخون فى تحديده ويتراوح بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد (١) وأخذ ينشر دعوته فى البنجاب والبنجال عن طريق أشعاره التي تعبد العشق الإلهي ، وتعلن أن حب الله مشاع للجميع وليس خاصا بطائفة دون طائفة ، وأن المحبين جميعا متساوون مهما تفاوتت طوائفهم واختلفت نحلهم وعقائدهم . وهكذا استطاع الإسلام أن يؤثر فى تفكير طائفة الشودرا الهندوكية ، ويحثها على طلب المساواة مع بقية الطوائف الأخرى وأعلان ثورة تحريرية ضد بعض العقائد الهندوكية التي تعبر عن البشر وتفرقهم إلى طوائف وطبقات تبعد للحب والنسب .

لم تكن الدعوة إلى المساواة هي الأثر الاجتماعي الوحيد للإسلام في الحياة الهندوكية ، وإنما تعداه كذلك إلى تفاليد الهندوك الدينية وعاداتهم الموروثة، فإذا بفصائل الشعراء في الدكن والهندوستان تندد بغموض التعاليم الهندوكية وتفتش الخرافات فيها ، وتقيد طقوسها وصعوبة أداء شعائرها ، عندما لمسوا مافي الإسلام من وضوح في التعاليم ومن بساطة في العبادات .

ولقد تعرض المجتمع الهندوكي لتقسيد المسلمين الدائم لانتشار عادات حرق الأرملة أو منع زواجهن وزواج الأطفال بين الطوائف الهندوكية خصوصا طائفتي البراهمة والكشاتريا ، وهي عادات تتنافى مع المثل العليا الانسانية والنزعات الروحية

(١) F. Harold Smith; *Outline of Hinduism*.

التي تتسم بها التعاليم الهندوكية ، فأخذ الشعراء الهندوك يستنكرون مثل هذه العادات ويطالبون بتخليص المجتمع الهندوكي من شوائبها .

ولئن لم تنتج صحبات الشعراء في القضاء على هذه العادات فلقد نهت الأذهان إلى مدى قسوتها على النساء وضرورة التخلص منها . ولما لم يستطع الهندوك أن يتحرروا منها بأنفسهم اضطر الحكام المسلمون لوضع التشريعات التي تحرمها . فسن « أكبر » (١) أعظم الحكام المغول قانونا منع عادة « الساقى » وهي عادة حرق الأرملة أحياء على نفس محرقة الزوج المتوفى ، وأباح زواجهن من جديد حتى لا ينظر اليهن على أنهن علامات شؤم ورمز للنجاسة يجب تجنبهن ومنعهن من الاشتراك في أداء الشعائر الدينية ، ومن حضور حفلات الأعياد والزواج ، وبذلك حفظ « أكبر » حقوقا انسانية للمرأة كانت مهددة . كما أصدر قانونا آخر حرم زواج الأطفال دون سن البلوغ لأنه كان يترتب على هذا الزواج بعض المشكلات الاجتماعية ، كان تتمثل الزوجة وهي في مرحلة الطفولة الأولى بعد موت زوجها الصغور فتتعرض للحرق أو التبدل .

وفي النهاية يمكن أن نحدد خلاصة هذا البحث في أن أثر الفكر الإسلامي في وعى الهندوك يتضح في النقاط الأربع التالية :

١ - أن « ساتكارا » لم ينتج في تخليص التوحيد الهندوكي من التعدد الوثنية إلا بعد أن ألم بالتوحيد الإسلامي .

٢ - وأن « رامانوجا » منذ ما اضل من الحب عبادة للتقرب إلى الله والاندماج فيه لم يكن الا مقلدا لمسوية الاسلام

٣ - وأن في مطالبة الشعراء الهندوك بإزالة الفوارق بين أفراد مختلف الطوائف ألما واضحة للتعالم الإسلامية التي تنادى بأن لا فرق بين عربى أو هيمى إلا بالقوى .

٤ - وأن المجتمع الهندوكي لم يدرك قوة بعض تقاليده على المرأة إلا بعد أن نهى المسلمون إلى هذه القسوة ، ولم يستطع أن يتحرر من هذه القسوة إلا بعد أن أصدر الحكام المسلمون التشريعات التي تحرمها .

وهذه الحقائق الأربع أدلة ثابتة تشهد على فاعلية أثر الفكر الإسلامي في ترقية وعى الهندوك من النواحي العقلية والروحية والاجتماعية .

(١) H. G. Rowlandsen; *India*;

نظرة جديدة (على) الجمال

بقلم : استمًا حلیم

نفسه يكون قد عزل نفسه عن بيئته أو عزل الإنسان عن الكون ، وهذا يجعله يردد اقرافا في البعد عن الواقع .

والماديون الميكانيكيون الذين حللوا الكون - شاملا الإنسان الذي هو في نظرهم مجرد دم وعظام وانسجة خاضعة للقوانين الفسيولوجية - الى الكثرونات المتحركة ، جعلوا الجمال وكل القسم الأخرى مجرد وظيفة فسيولوجية أو ظاهرة الكثرونية . وعندما يصل الإنسان بتفكيره ، الى هذا الحد يجد نفسه امام كابوس مربع فيفر منه الى المثالية المطبقة .

وثمة استاتيقيون آخرون بدأوا من الجانب الآخر الذي ينادى بأولوية العقل . يبحثون عن الفلسفة المجردة للجمال أو التي هي الجمال . من أجل ذلك نجدهم يجردون الأشياء الجميلة من كل ما هو ذاتي وشخصي ، ويدفعهم من هذا التجريد أن يصلوا الى أصل الجمال في الأشياء الجميلة ، الى منبع الجمال فيها ، الى فكرة عبادة عن كل صفة ذاتية أو شخصية التي تجعل عيون المها الجميلة تختطف عن الرواية الجميلة أو البحر الجميل . وعندما يصلون الى الفكرة المجردة التي هي الجمال يكون الجمال قد أصبح عقليا تماما .

ولكن الكون يخترى على أشياء جميلة وجدت فيه قبل الإنسان . فالقول بأن الجمال فكرة مجردة

يلتقى الإنسان في بيئته بالجمال ، أي بأشياء جميلة يشعر ويدرك بحواسه أنها تحتوي هذه الصفة أو الخاصية التي نسميها الجمال . وهذه الأشياء الجميلة تتباين فيما بينها بعد كون نعمه موسيقية أو أداء أو بناء أو قطعة شعرية أو أمسية صيف الخ . فالسؤال « ما هو الجمال » يصعب الإجابة عليه لأنه ليست له إجابة مباشرة .

* الاستاتيقيون يحاولون تحديد الجمال *

اتبع كل منهم منطقته الفلسفي ، فقال بعضهم إن الجمال في الإنسان حالة من حالته وكل القيم الاستاتيكية كامنة في نفسه ، وهو ينسب صفة الجمال للأشياء التي تحدث فيه - عن طريق أحداث نشاط عاجل - تأثيرا في ميدان شعوره الواعي . وهذا التعريف في نظرية استاتيقيين آخرين دليلا على تغنن الفلسفة التي أوجت به لأنه يضع الأعمال الفنية على مستوى واحد مع شريحة شهية من اللحم . وهو حين يركز الجمال في الإنسان يجرد البنية من كل قيمها فتصبح غير محتوية على شيء مطلقا .

والإنسان الذي يصل تطوره الفكري الى هذا المدى تكون ثقافته وصلت الى درجة من الانحلال لا يهم معها إن كان العالم يحوي جمالا والوانا وحقيقة أم مجرد إشباح . والإنسان عندما يركز كل القيم في

معناه ان الفكر المجرد له وجود مستقل خارج عقل الانسان . والجمال ، بهذا القول فى الحقيقة ، ليس اكثر من شبح صاحب باهت لا لون له يطوف بالعالم ، وهو ذو وجود متفلسل لانه يدعى لنفسه وجودا مستقلا فى حين انه يستمد أشكاله والوانه من الاشياء الجميلة فى الكون التى يجردوها من كل صفاتها التى تعطيهما البهجة والكيان المتميز والشخصية .

وأقل ما يقال عن هذا اللون من التفكير انه يقتل الفن لان الفنان تكمن قدرته على صنع الجمال الجديد فى حماسه من أجل الشخصية المتميزة الجديدة . وهو ايضا يقتل عاشق الجمال الذى يحب الاشياء الجميلة لانها هى فى ذاتها جميلة وليس لانها تجسّد أو عرض للفكرة المجردة للجمال . فى مملكة القيم الجمالية تلتقى المثالية والمادية الميكانيكية حول شيء فارغ ميت تختبئ هو الفكرة المجردة .

* محاولة جديدة لتحديد الجمال *

أخطر المفكرين شائنا فى هذا المجال هو كرسنوتور كودويل . ويمكن تلخيص لمحة من أفكاره فيما يلى : البيئة الانسانية فيها الاشياء الجميلة والقييمة والمحايدة التى هى لا جميلة ولا قبيحة . والجمال يحدده اللاجمال ولا يحدده نقيضه الذى هو القبح ، والجمال والقبح يعيشان فى عالم واحد ، ولا حد واضح يفصل بينهما بل هما مرتبطان ارتباطا شديدا ارتباط الشئ بنقيضه ، والاستجابة فى الانسان لكل منهما عن حساسية واحدة هى نفسها التى تدرك الجمال والقبح . فكل من الجمال والقبح قيمة استثنائية والصفات القبيحة تعيش متداخلة مع الصفات الجميلة لتساعدوا وتفدّ بها مثلما يلقى دور النذل فى المسرحية ضوئا ساطعا على نبيل البطل .

* استجابة الانسان للجمال *

عندما يواجه الانسان شيئا جميلا يجد نفسه فى حالة معينة يصعب شرحها لانها ليست ادراكا عقليا

ولا شعورا عاطفيا ولكنه ادراك حسي شعورى بأنه امام شيء جميل . والانسان لا يستجيب للأشياء الجميلة بطريقة واحدة أو قدر واحد والا لاكتفينا بشيء جميل واحد عن باقى الأشياء الجميلة فى الكون . ولكننا - لكل شيء جميل - نستجيب استجابة معينة أو نفعل به انفعالا معيناً . وكل هذه الاستجابة أو الانفعال فيها قدر من التشابه يجعلها نجملها تحت كلمة استاتيكا .

ومما بلغت النظر الاختلاف فى استجابة الانسان للجمال من جيل الى جيل ، فكل جيل له أشيائه الجميلة الخاصة به الميزة له ، وكل جميل يصنع اشياء الجميلة ، وهو لا ينكر الجمال القديم ولكنه لا يعود فيكتفى به ولا يتقيد بقيوده بل يخرج عليها باستمرار ، وبأى الجديد فى الجمال باستمرار . وهذا يبين ان الادراك الانساني للجمال يعتمد ويتسع من جيل لجيل ويعطى لنفسه الحق فى النمو والأخذ والرفض . وبهذا اكتسبت الاشياء الجميلة فى عين الانسان من جيل لجيل صفات استاتيكية جديدة ووصل ادراكه الجمالى فى الجيل الحالى الى مدى من الاتساع والعمق والشمول لم يصل اليه فى جيل سابق .

* الجمال علاقة موضوعية ذاتية *

نختار بعض الخصائص اختيارا عفويا ، مثلا السرور ، الحرارة ، البرودة ، الألم ، المجد ، الجمال ، السعادة ، الخوف . الخ . نجدها كلها نتيجة تأثير فى الانسان . وهى بذلك تمر من قيام علاقة بين الانسان وبينته ، والشعور بها بأثر نتيجة اضطراب عصبي لذلك يمكن جمعها تحت تعبير فسيولوجي واحد .

ولكن بينها فروقا . السعادة والسرور والخوف والألم تسكن فى الانسان الذى يشعر بها ، والجمال والضرورة والبرودة تسكن فى البيئة أى فى الشئ الجميل أو الساخن أو البارد . ففى الحالة الأولى يكون الانسان هو السعيد أو المسرور أو الخائف أو المتألم ، وفى الحالة الثانية لا يكون الانسان هو الجميل أو الساخن أو البارد . الجمال

اذن موضعه البيئة أى الأشياء وهو بذلك صفة موضوعية مثل الحرارة . الجمال يظهر فى ادراك الإنسان عندما يجد الشيء الجميل أمامه ويختفى من ادراكه اذا بعد الشيء الجميل من أمامه . وخلال هذه العملية يبقى الشيء الجميل كما هو لا يؤثر فى ذاته ظهور الجمال أو اختفائه فى ادراك الإنسان . وهذا ما شعر به الإنسان عندما قال ان الجمال خالد ، الهى ، فوق الزمن .

لكن الجمال ليس صفة موضوعية تماما لانه فى حقيقة امره علاقة بين ذات وشئ . فانا نجد مثلا ان الناس قد اتفقوا فى كل عصر على ما هو ساخن أو بارد فاصبحت حقيقة ثابتة اليوم كما كانت فى الماضى البعيد قبل ان يوجد الإنسان . وهذا يجعل للحرارة وجودا موضوعيا مستقلا عن الإنسان .

اما بالنسبة للجمال . فالإنسان اختلف فى تقديره من جبل الى جبل ، فلكل جبل اشياؤه الجميلة فى البيئة (الجمال فى الطبيعة) وكل جبل يصنع اشياؤه الجميلة الخاصة به (الجمال فى الفن) والجبل اللاحق يقبل الأشياء الجميلة للجبل السابق غير قانع ولا مكتف بها ، ودوره ان يربط من على وادى ادراكنا للجمال .

هذا الارتباط بين ادراك الإنسان للجمال والشيء الجميل يجعلنا نقول ان هذا الادراك أو الجمال نفسه علاقة ذاتية موضوعية . ولهذا السبب لا نجد صفات غير استاتيكية يمكننا من وصف الجمال مستقلا عن الإنسان . يعكس الحرارة التى أمكن وصفها بدقة بأوصاف غير ترمومترية .

● الجمال انتاج اجتماعى ، بيئته المجتمع ونعريفه بالتجربة .

ان قولنا ان الجمال فى الأشياء الموضوعية وأنه علاقة موضوعية ذاتية وأنه يتغير من جبل الى جبل يدفع الى الحيرة لانه اذا كان الجمال شيئا موضوعيا فكيف يتغير من غير ان تتغير البيئة التى هى الطبيعة ؟

السبب ان الطبيعة ليست هى بيئة الجمال ، ان بيئته هى المجتمع ، بيئة الجمال اجتماعية وليست طبيعية . الإنسان يرى الجمال بمنظار اجتماعى وليس بمنظار طبيعى . فعندما يتغير المجتمع يتغير المنظار الاجتماعى ، وبالتالي تتغير نظرة الإنسان الى الجمال . فالمجتمع وهو هذه الملايين من الناس هو الوجود الثالث ، هو الوسط الاصيل بين الإنسان والبيئة . هو الذى يصنع التاريخ ويغير الإنسان ، يغير افكاره وذوقه واحاسيسه واستجاباته ، فهو اذن المسئول عن التغيير فى الجمال والمسئول عن الاتيان بالجديد فى الجمال .

الإنسان جزء من المجتمع . والطبيعة بالنسبة للإنسان جزء من مجتمعه . فالمجتمع يتسع حتى يشمل الشمس والبحار والأرض والحيوان والأشجار التى تشارك الإنسان الوجود الخ . والمجتمع بالنسبة للطبيعة قوة انسانية نشيطة تغير فى الطبيعة كما تغير فيها البراكين والرياح ، وهذه القوة الانسانية النشيطة فى نمو مستمر . فتمتد خيوطها الى حيث يوجد الإنسان فى جماعات او بفردة فى الغابة ، فوق هامة الجبل ، رابكا متن البحر او منطلقا فى الفضاء الى الكواكب الأخرى وحيثما تمتد خيوط الوجود الانسانى يخلق الجمال كما يخلق العلوم او السياسة او العقيدة .

يقول كودويل ان التفرقة بين الأشياء الطبيعية والمصنوعة توجد فاصلا خطرا بين البيئة والعناصر المؤثرة فى حقل الوعى او بين الصفات المادية والعقلية . المجتمع جزء من الطبيعة وعلى ذلك فكل الانتاج الاجتماعى اجزاء من الطبيعة . والرجل البدائى لم يكن يرى السماء ، ولكن يرى سقفاترصعه نقط ذهبية ، ولا يسمع الرعد ولكنه يسمع الآلهة تزمجر . الخ فلم يكن يرى طبيعة منعزلة عنه لكن يرى امتدادا لمجتمعه .

ان كل ما فى الوجود الكونى ظواهر طبيعية ، وكلها فى حالة تطور دائم ، ولكن بعضها يتطور بسرعة اكبر من تطور البعض الآخر ، وأسرعها فى التطور هو المجتمع الانسانى ثم عالم الحيوان والنبات ثم المجموعة الشبيهة ثم مجموعات السدم الكونية ، والمجتمع الانسانى يتطورده السريع ميز نفسه عن محيطه الذى هو الطبيعة .

على كل حال فإن ادراك الجمال هو الانسان الذى هو انتاج اجتماعى فى مواجهة الطبيعة يجد فيها الجمال . فالطبيعة لا ترى جمال الطبيعة ، الشجرة لا تتأمل النجوم فوقها لكن الانسان يتأملها ويكتشف جمالها ويؤخذ به ، والمجتمع المتطور يعطى الانسان قدرة متطورة على ان ترى مزيدا من الجمال ، لان الجمال يستمد جذوره من ثقافة كل عصر وجيل .

لا يوجد فى الكون شيء مقفل على نفسه ومستقل بذاته عن الأشياء الأخرى بحيث يمكن ان تصفه مستقلا عن كل شيء . كذلك الجمال تحدده صفات غير جمالية ، صفات اجتماعية لا علاقة لها بصلم الاستاتيكا الذى له حدوده . فالجمال لا نعرفه ولا نشعر به ولا نستطيع ان نصفه الا فى التجربة ، والتجربة حقيقة وليست وهما معلقا بأطراف السحب فالانسان الذى لم ير الجمال لا يستطيع ان يعرفه او يصفه مهما كان عنده من مادة تفصيلية عن المجتمع او الكون .



❖ الحقيقة والجمال او العلم والفن ❖

هذا الدور المزدوج للجمال باعتباره موضوعيا بالنسبة للانسان وذاتيا بالنسبة للبيئة تشاركه فيه صفات أخرى مثل الفضيلة والحقيقة لأنها أكبر من الانسان ، فهي خارجة ومتفيرة مع المجتمع ولا يمكن التعبير عنها الا بتعاريف اجتماعية لأنها من انتاج المجتمع . لى علاقة بين الانسان وباقى الكون عن طريق المجتمع ومن خلاله .

ولكن هنالك فرقا بين الجمال والحقيقة او الفضيلة . فالثى الجميل يقول لنا شيئا لكاما تقوله لنا جملة تقريرية ولكن كما تقوله لنا لمحة عين . فلكن من الثى الجميل والجملة التقريرية احتواء خاص ولكنه مختلف .. فكيف ؟

الجماعة من الناس التى تشترك فى البيئة والادراك والتفكير لابد ان تشترك ايضا فى الرغبات والدوافع والمعتقدات والآمال ، وكما ان العقل اجتماعى فان القلب اجتماعى كذلك . والآمال التى تقوم فى الجانب المقابل من الحقيقة يمكن ان نسميها الفن .

وكما ان هدف العلم هو الحقيقة فان هدف الفن هو الجمال . وكلاهما من انتاج الانسان «موجود» فى الدنيا الحقيقية الواقعية . وهذا معناه انهما متأثران بالانسان والبيئة ، وانهما متصلان لا يمكن الوصول الى أيهما منعزلا عن البيئة . والحقيقة انهما يوجدان متداخلين متصلين فى العمل الاجتماعى ، على مدى تاريخ البشرية ، لم ينفصلا ابدا وكل منهما ينتهى الى الآخر . العلم يجعل الادراك والإمكانيات والحياة التى تدور حولها رغبات الانسان اغنى وأعمق والفن يجعل غزوات الانسان بحثا عن الحقيقة أكثر جرأة وطرافة .



❖ وهم العدا بين العلم والفن ❖

يسود نوع من التفكير يجعل من العلم والفن او من الحقيقة والجمال عدوين متناقضين ، مفترضا لكل منهما ذياه المقتلة عليه . وحتى الشاعر كيتس الذى قال ان الجمال هو الحقيقة والحقيقة هو الجمال عاد فاشتكى من ان العلم قد جرد قوس قزح من جماله . هذا التفكير جرد دنيا العلم والحقيقة من أى سفة تعطيها لونا ، وجرد دنيا الفن والجمال من أى حقيقة ، وبذلك أوقع الانسان فى حيرة وفرض عليه ان يختار احدهما ويترك الأخرى .

ولكن حين تدرك ان الاستجابة والوضع كليهما متداخلان فى الوعى الانسانى ، وانهما جزء لا يتجزأ من الوجود الانسانى الذى يخلق كلا من الحقيقة والجمال ، عندئذ فقط تدرك افتعال هذه التفرقة بين العلم والفن وانتفاء وجود العدا والتناقض المزعوم بينهما . بل الصحيح هو العكس فهذان التقيضان يخلق كل منهما الآخر ويدفعه الى التثبيط ، والرباط الخفى بينهما هو دنيا المجتمع الانسانى الواقعى .

ولناخذ اللغة مثلا على هذا التداخل القوى بين العلم والفن . فكل كلمة لها قيمة تأثيرية وقيمة معنوية فعندما تنقلب القيمة التأثيرية تصبح اللغة موسيقى وعندما تنقلب القيمة المعنوية تصبح اللغة ارقاما رياضية ، ولا تعود الموسيقى تشير الى حقيقة موضوعية خارجية عن الانسان وفى الوقت نفسه

لا تتلاشى فيه ، بل تصبح هي نفسها حقيقة موضوعية وعند سماعه لها تكون له بيئة . والأرقام رغم أنها لا تشير الى تأثير ما ، فإنها لا تتلاشى في البيئة بل تصبح فكرا خالصا ، تصبح الانسان او الجهاز الانساني الحي وهو يزاول نشاطه على البيئة .

ونحن نرى هذا في المجتمعات البدائية بوضوح فقد اختلط وتداخل العلم بالفن ، الحقيقة بالجمال ، فالمصايد عندهم عمل ورقص يختص بحقيقة وبلدة . والعمل والفناء متلازمان وكل عمل له أيامه السعيدة .. ألغى وما علمناه نحن أننا سرقنا من العلم مشرقاته وترغيباته ومن الفن حقيقته ، علم تعد عندنا حقيقة جميلة ولا فن حقيقي .



ارتباط الجمال بالمنفعة ..

أخطر ما في رأي كودويل هو تعريفه للجمال إذ قال . أننا نجد في الأشياء الاجتماعية (وهذا التعبير يتسع جدا حتى يشمل كل شيء في المجتمع من المساكن الى أواني المطبخ الى اللبونات الى الألبان السينمائية الى الشعر الى الملابس الى الخ) نجدها الجمال عندما تظهر العناصر المؤثرة فيها انظاما اجتماعيا او توافقا اجتماعيا ، وأن الفن هو تنفيذ او اخضاع او تشكيل العناصر المؤثرة لكي تظهر وتكشف من هذا الانتظام او التوافق الاجتماعي .

وهذا معناه أنه يربط بين جمال الشيء وتحقيق المنفعة منه . ولكن نوضح رايه نأخذ أي شيء اجتماعي كمثال تقدمه ، وليكن هذا الشيء بيتا للسكن . فالعناصر المؤثرة في البيت هي الأرض المقام عليها ثم مواد من أحجار ومونة واخشاب .. ألغى ثم رسمه ثم درجة اتقان العمل فيه .. ألغى هذه العناصر كلها ان لم تتكافئ لتجعل البيت صالحا للسكنى أي

لتحقيق المنفعة المرجوة منه فلن يكون البيت جماليا . وهذا نموذج لآلاف الأمثلة على هذا القياس .

وبهاجم كودويل الذين يقررون الفوضى الاجتماعية ولا يعترفون إلا بعملية اجتماعية واحدة هي انتاج السلع ولا يعترفون إلا بعلاقة اجتماعية واحدة هي السوق وهدف واحد هو تحقيق أكبر قدر من الربح . فامتحنوا الفن ، بل امتد امتحانهم الى تلك الاشكال الخاصة من الانتاج الفني فجعلوه تجاريا ، ومن هنا ظهرت الأفلام والروايات والموسيقى التي توقظ الفرائز من غير أن توفق ارتباطها بالبيئة وتخلق نوعا من الاشباع الوهمي للرغبات ، فرائسا العالم يفرق في فيض من الانتاج الفني المنحط الى مستوى لا يمكن تصديقه .

وكان رد فعل الفن ازاء هذا الامتحان أن انسحب من الميدان لينجو من « السوق » الذي هو العدو للدود للفنان ، فاصبح فنا غير اجتماعي ، ذاتيا وشخصيا ، متماليا متعجرفا وانتهى بأن أصبح الفن أوهاما شخصية والعمل الفني شعوبة .

ذلك في حين أن الفن وكذلك العلم لا يحققهما إلا العمل الاجتماعي فهما ليسا هدفا للمجتمع ولكنهما يتوليان كظهورين من مظاهر التدفق الفني المعقد للحقبة ، والقول بأن الفن أو العلم للعلم معناه الحكم عليهما بالعدم من الوجود ، وذلك لتجربتهما من التوافق أو الانسجام الاجتماعي ، وعزلهما بالتالي عن البيئة . الفن يغير الفرائز وهو يكفيها وفقا للبيئة ، والعلم يغير البيئة ، وهو يكفيها وفقا للفرائز والحقيقة هي معرفة البيئة باعتبارها الوعاء الذي يحتوي الناس الذين يعرفونها وبشاركون جزئيا في تكوينها .

ان الحضارة التي ترفض الاعتراف بتطور المجتمع الانساني تحكم على نفسها بالانحلال لأن هذا التطور الاجتماعي هو المولد والمصدر للوعي والم عاطفة والفكر ولكل انتاج يدخل فيه الفكر أو العاطفة .





أديب آخر من اليونان

كوستا تساجاراداس

بقلم : عبد السميع المصري

ولقد عاش الرجل بيننا محبوبا من الجميع حتى من نسمع به وراء عن بعد وعرف ابتسامته التي لم تفارق يوما من فوق شفثيه .

ولم يكن العمل هو الذي اتاح فرصة التعارف بيننا إنكلانا يعمل في حقل الاقتصاد ، وقد عملنا معاً ، ولكن هذه الفرصة جاءت متأخرة لاعوام طويلة بعد لقائنا الأول الذي تم في حفل من حفلات نادى البلدية أو نادى الأحياء كما كان يعرف وقتئذ .

كان اللقاء منذ عشرين عاما تقريبا ، وكان كوستا يومئذ قنصل اليونان بأسبوط الى جانب عمله الأصلي في تجارة الاقطان .

أما كيف جمع كوستا كل هذه الوظائف : التجارة والدبلوماسية والأدب فذلك موضوع حديثي اليوم . . .

لقد ولد كوستا تساجاراداس عام ١٨٨٩ في بلدة زاجورا التي تشرف على البحر من فوق جبل بليون باليونان فمأش طفولته يرتع بين غابات القسطل وأشجار الكروم والزيتون ، ويقضى الساعات الطوال يصفى الى همس الموج في حديثه الأبدى الذي يفيض به الى رمال الشاطئ .

كان لهذه البيئة أثرها فيما قاضته به نفسه من حب للجمال في كل صورة وفي تعميق احساسه بهذا الجمال . واني لأشهد ان بيته كان معرضاً

منذ أيام كنت في زيارة لمدينة أسبوط ، ولأسبوط منزلة خاصة عندي ، ففيها قضيت شطرا من طفولتي ، وبين أربعمها ، أمضيت أجمل أيام عمري وزهرة الشباب من حياتي مؤلفا .

وعند الوصول كنت أمر بشوارع الهلالي المؤدى الى النيل فاستوقف نظري . فضج خراب جملتي اتاقل في خطوي حتى بلغت مكانه ووقفت حيااله ودعما حائرة في مقلي تريد أن تنهسر ، وسؤال يتردد مع انفاسي . . « أين ذهبوا . . ؟ أين مضوا أياها الطلل الحزين ؟ » .

لقد كان هناك منزل يحتل هذا المكان في يوم قريب . ولطالما ترددت على ذلك المنزل لالتقي فيه بكوستا تساجاراداس الذي عاش بيننا قصيدة من الشعر المنظم تترى بين الناس حاملة اليهم رسالة الحب والسلام والأخاء لا فرق بين سيد ومسود ولا بين غنى وفقير ، ولا بين أبيض وملون .

هكذا عرفت كوستا الإنسان ثم عرفت فيه الفنان الكبير ذا القلب العظيم . . عرفته انسانا يحبه كل من عاشره وكل من خالطه وكل من اتصل به بسبب من الأسباب أو علاقة من العلاقات الانسانية .

اعتدت « الحلقة » بأن تقدم لقارئها الأدباء الأجانب الذين عاشوا في بلادنا « نيكوس بيوتليس - الممد ٦٧ ص ٤٨ ، كافاليس - الممد ٧٠ نوفمبر ص ٦٨ ، ممد فبراير ص ٤٩ » وفي هذا الممد تقدم أدبيا يونانيا عاش في الصعيد .

للجمال بما حواه من لوحات زيتية جميلة ومن تحف أثرية وفنية ، ومن تنسيق ، ومن كرم خلق يتحلى به ساكنيه فكانت أحب الساعات الى قلبي هي التي اقصيها في ضيافته امتع النفس بطو حديث وجميل عشرة وكرم اخلاق .

وقد انعكست هذه الصورة على اعماله الادبية ، فهو الكاتب العف الذي لا يصف في حديثه ولا يتبدل في أسلوبه .. الانيق في كتابته انافته في لباسه وكل اعماله ، بل في ايماءاته وحركاته .

ولقد سبقه والداه للعمل بالاسكندرية وتركاه في رعاية جده التي بعثت به الى المدرسة فلما بلغ الثامنة من عمره اصطحبه والده معه الى الاسكندرية ليعيش الى جواره ويتم تعليمه . لكن الولد مات فجأة ولم يتجاوز كوستا الثالثة عشرة من عمره ولم يكمل تعليمه الثانوي .

فكان عليه ان يقطع تعليمه وينزل الى معترك الحياة يصارعها فتصرعه حيناً وينتصر على عقباتها أحياناً . لكنه ظل طوال حياته يرعى شعلة المعرفة التي اضاءت في صدره ويقذفها بكل ما تصل اليه يده من وسائل المعرفة ، وينفق في سبيل ذلك كل ما يستطيع الحصول عليه من مال غير ضئيل .

ولبت بالاسكندرية ثمانية أعوام مؤظفاً بأحد البنوك واني لاعتقد ان العمل المصروف كان له الفضل فيما انصف به كوستا من نظام وتنسيق وتخطيط في حياته واعماله .

ثم ترك العمل ملياً نداه الواجب للاشتراك في حرب البلقان التي استمرت عامين أبرزت ما تحلى به من تضحية وإثثار حتى شرف بلقب (حامل العلم) .

فلما انتهت الحرب عاد الى مصر التي أحبها وأحب نيلها وأحب شعبها الطيب المضياف ، وأختار مدينة أسبوط من صعيد مصر ليقم فيها ويعمل سعة وأربعين عاماً كاملة .

ولعله اختار أسبوط لأنها عاصمة الصعيد ومن مراكز تجارة القطن فيه وحيث كانت تعيش جالية يونانية كبيرة نسبياً يعمل معظم أفرادها في شركات الأقطان وفروع البنوك الأجنبية في ذلك الوقت .

وقد راول كوستا تجارة الأقطان ، وكان له مكتب بمنفلوط وهي مدينة صغيرة شمالي أسبوط ومكتب آخر بأسبوط نفسها ينتقل بينهما يومياً في فترة الموسم ، أما بعد الموسم فلا يكاد يذهب الى منفلوط إلا لماماً .

ولقد تمتع كوستا بسعة طيبة ، وحظي بحب الجميع فانتخب رئيساً للجالية اليونانية بأسبوط ، وجدد انتخابه أربعة عشر عاماً استطاع خلالها ان ينشئ مدرسة صغيرة لكنها بديدة التنسيق كافية لحاجة الجالية اليونانية بالمنطقة وما زالت المدرسة تبأشر نشاطها حتى اليوم .

ويحدثني كوستا عن أول عمل أدبي قام به وكان له الفضل الأول في تشجيعه ودفع موهبته الكامنة الى الامام فيقول :

« كنت قد بلغت الثالثة عشرة من عمري وجاءت الى لاسكندرية سارة برنار أشهر مشكلات العالم في ذلك الوقت ، فملت على مسرح « الايجلت » وحضرت ليلة الافتتاح فاهدني ابداعها وأخذ يلبي ما شاعلت ، من روعة التمثيل وسحر الأداء ، فخرجت من المسرح افكر فيما رايت ، وفي هذه اللحظة انبى لسمتها ينفي لأول مرة في حياتي ولم انم تلك الليلة حتى سطرت مقالتي الأولى تحية اهديتها الى سارة برنار ولها .. ولك ان تتخيل شعور نايف صغير مسؤول عن مقالته في الصفحة الأولى من مجلة « تاشيوس » أكبر صحف الاسكندرية يومئذ بعد ثمان واربعين ساعة من كتابتها »

وتالت بعدها مقالاته في الجرائد اليونانية ، وبدأت الجالية اليونانية بالاسكندرية ترى اسماء نجوم جديد يتالق في سماءها ، وأخذت الأوساط الثقافية تدعوه ليشترك في ندواتها . لكن هذا النشاط الأدبي ظل متقطعاً حتى عودته من الحرب واستقر في «أسبوط» حيث بدأ يكتب بانتظام .

وأشهر ياديه الأمر بقصصه القصيرة التي امتازت بالظايع المحكى وتصويره الرائع للبيئة المصرية والماديات الشرفية والروح الوطنية المتحفرة التي أعجب بها وبارك نهضتها في كثير حتى كان عام ١٩٢٤ حين اصدر روايته الطويلة (نبهة) والتي ترجمتها فيما بعد الى العربية بعنوان « عذراء أسبوط » (١) .

لقد قولت (عذراء أسبوط) بمظاهرة كبرى من الصحافة اليونانية بمصر واليونان ولقب مؤلفها برائد القصة اليونانية في وادي النيل .

ولم يكن حظ الترجمة العربية من التكرام اقل من ذلك انما شاركت صف مصر واليونان الصحافة اليونانية في جميع أنحاء العالم حتى الأمريكتين في الترحيب بهذه الترجمة كمثل عمل من أمثلة التعاون الثقافي والصداقة في اسمى مراتبها .

ورواية « عذراء أسبوط » تحوى تسجيلاً لفترة من فترات الانطلاق الثوري في حياة شعب وادي

(١) كان تغيير اسم الرواية بموافقة المؤلف الذي راجع الترجمة العربية بنفسه اذ أنه يجدد العربية كتابة وحديثاً .

النيل يوم هب بجميع طبقاته وأفراده في وجه الاستعمار مطالبا بحقه في الحياة الكريمة والحرية عام ١٩١٩ .

يومئذ عمت الثورة كل بيت وكل مكان واستجاب لها كل مصري أظنته سماء البلاد حتى « نبيمة » بطلة الرواية تلك القروية الساذجة التي اضطرتها ظروف الحياة إلى الانعزاف لم تنس أنها مصرية وأن عليها واجبا كعصرية في صنف الكفاح الوطني فساهمت في حدود إمكانياتها مساهمة بطولية .

والى جانب الوصف الدقيق لأحداث الثورة في أسبوط تحوى الرواية لوحات رائعة من حياة مصر في مطلع هذا القرن . فهناك أسواق الريف وحمام السوق الذي تقصده السيدات للاستحمام واللقاء والاستماع إلى أخبار المدينة وهن مستلقيات حول (المنطس) تفتى الأبخرة الساخنة أجسادهن . . وزبارة القبور كوسيلة أخرى من وسائل الترفيه وفرصة للتزاوج .

ولم ينس كوستا في روايته أن يسجل الصراع العنيف الذي كان يسيطر على عقلية جبل العشرات الثلاث الأولى من القرن العشرين والبحيرة العنيفة التي كانت تجلبه تارة نحو الغرب وبطنية . . . وذكر تارة بالشرق وتقاليده والعادات الموروثة وما بدأ في عالم المرأة من ثورة على وضعها في المجتمع وتطلعا إلى مزيد من الحقوق والحرية .

ثم صدرت عام ١٩٢٥ مجموعة كوستا القصصية الأولى بعنوان (حكايات) التي حوت بين دفتيها بعض ما نشر له من قصص قصيرة وكان موضوعه المفضل حياة الفلاحين والبدو المقيمين على ضفاف النيل وأغانيتهم في مختلف العصور وإذا علمنا أن كوستا كان في تجارة القطن يخطط بهؤلاء الناس ويعي حياتهم ومشاكلهم وعيا كاملا لأدركنا أي صورة رائعة قدمها لنا في تلك القصص عن بلادنا .

أما في عام ١٩٤٦ فكان العالم يعاني من مشكلة حادة ظهرت في دول مختلفة وعمقت آثارها بسبب الحرب العالمية الأخيرة التي هاجر فيها سكان بلاد بأسرهم إلى بلاد أخرى فراراً من الاضطهاد والتفكيك أو القهر والارغام ، ولا شك أن وجدان الفنان في كوستا وحسه الرفيع قد تأثرا بهذه المشكلة لا سيما وهو نفسه من المهاجرين الذين عرفوا معنى الاغتراب

وما يشهده في النفس من مشاعر ، وما تضطرب به قلوب المهاجرين من عواطف نحو الوطن الأم والوطن الجديد فانعكس هذا الأثر في دراسة واعية عميقة لكوستا صدرت بعنوان (مشاكل التوطين) وكان لها صدى لدى جميع اليونانيين في أنحاء العالم لما حوت من نظرات صائبة في هذه المشاكل في ضوء الشعور القومي المتزايد وظهور القوميات الجديدة في عالم ما بعد الحرب .

وفي عام ١٩٥٤ أصدر كوستا كتابا عن أول عامين لثورتنا المجيدة كما رآها وتأثر بها وعاش أحداثها وما أحسه من روح العزة والوطنية والتحرر التي سرت في وادي النيل ، بل في كل أمة نامية في مشارق الأرض ومغاربها .

ولم يكن هذا آخر ما كتب عن وطنه الثاني مصر ، بل أصدر عام ١٩٥١ كتابه العظيم وفتح حبيب جامعا بين دفتيه تاريخا مفصلا للأدب في مصر الفرعونية وحياة أول فيلسوف اجتماعي ظهر على هذه الأرض (فتاح حبيب) مع ترجمة شعرية لأكبر أعمال هذا الفيلسوف المصري وهي التي عرفت لدى مؤرخي مصر (بالوصايا) أو (تعاليم فتاح حبيب) وتحدث فيها عن الأدب شعرا ونثرا والقصة والرحلات والمعلومات .

أما أعمال كوستا التي لم تنشر بعد فكتاب ضخيم بالإنجليزية عن (تاريخ المرأة) منذ ما قبل التاريخ وفي مختلف العصور والأمم ، ويحوى حياة أكثر من ألف امرأة من أئمن في أحداث هذه الدنيا .

ثم قصة طويلة باليونانية بعنوان (سليل الماليك) تسجل حقبة تاريخية من تاريخ مصر منذ مذبحة الماليك التي دبرها محمد علي في القلعة حتى عصر آخر ملوك هذه الأسرة البائدة .

إن نظرة واحدة على أعمال كوستا تاجاراداس تقطع لنا بمدى الحب الكبير الذي يكنه لبلادنا وتشعرونا بما اتصف به من وفاء وإخلاص لهذه الأرض التي اختارها وطنًا ثانياً له فعاث حياته يقدس كل ما فيها من جمال ومن عادات وأخلاق

وإن أسلوبه عندما يتحدث عن هذه الأرض ليشتف وينساب رقيقاً مشحوناً بمشاعره الفائرة حتى لتخاله شعرا يترقق مع الدقة في اختيار اللفظ والمعنى .

طال الطريق .. واوغسل الركب
يا فتنتي .. وتفرق الصبح
طال الطريق عل بدايته
والبدء طول حكايتي داب ...
الأمنيات تخطفت بصحري
وتجهت في القهها السحب
والليل بعد مسيرة سامت
نجماته ... وتعلمت حجب ...
وتباعدت في السير مركبة
ما جدنا شرق ولا غرب ١٠٠
جن الجسود ... فرحت الكره
الوى العنان ... فيقهر الجلب ...
غاصت سنانك بمنزلق
عند التجوم فمادت الشهب

دب الفريب عل مناكبها
مثل الألى من قبيله دبوا
يهوى الفناء ... فكأما غنى
يشدو الفحيح ويصدح الذئب ١٠٠

يا عائل الفسرياء تسبأها
سر المدامع ... خاتك العتب
هجع المساء فسلا تذكره
جرحا لنا لم يشفاه طب ..
نحن الذين عمل شواطئها
نرؤى المطاش فيورق الجذب ١٠٠
عرق الالهة عبر رحلتنا
من فوهة المجهول ينصب ..
وبوجهنا سر الدنيا خلج
نمت عليه ... وشقها الثوب
والبعث يسعد فوق جبهتنا
تنو رؤاه فير عش الهسدب ..
نهوى الحياة ... وكم لنا حيل
فيها ... تضيق بشرحها الكتب ١٠٠
خذ حفنة من ترب غريتنا
واصعد بها يفكر لك الذئب
واسدل يدك على مواجئنا
ان الذى قد مسنا صعب ١٠٠

المرآة

الشاعر قحى سعيد





ويل لها ... من شاعر ثمل
عب الوجود بغير ما عيوا !
هجر النساء على ملامحه
بصماته ... فتشرد الدرب
دمه الشقي يقيع اغنية
حمراء صاغ حروفها الرب ..
وللى الجحيم ... على مرافقه
حجراته يغلى بها الغيب ..
ان امطت ... او انجزت املا
فى شرعه ... صدق المتى كذب !
صبى له فالكاس ظامنة
لم ترو ... يا طول ما صبوا ..
وتلقى من وهج شمسته
ومرى المجامر نارها تجبو
لا تفسزعى من لدغ خمسه
فالسكر مر مذاقه عذب ..
سكر الزمان ... فماننا نخشى
عصر الطلا ...؟ ويوفتنا النعيب !
ما زال يعشق فيك ساقيه
هو طفلها ... لا فرق الشيب !

عصف الدجى فى قلب ساعره
ما همه عصف ولا رعب ..
فالفجر خلف الليل اغنية
خضراء فيها الملقى الرعب
اوراقها ... فوق المتى قمم
من قفطنا ... يندى بها العشب
طلع الصباح على قياننا
وشدا النصال ... وغرد الحب
سرب نظير بغير اجنحة
نادى الريح ... فخلق السرب ..
وبدوحسا حطت غمامته
تبكى الضحى ... فتلفت القلب !
رحم الوجود ... على سجيته
يك الجنسون .. وما لنا اب !
فلتبكسا الاوراق ... ان طرحت
فجر الطريق ... واوغل الركب ..



شرط الإجماع في أحكام الإعدام

بقلم : عبده حسن الزيات

أتى القانون الحديث اثنى عشر شهرا فاستحدث هــسـده السـمـانة و خصوص احكام الاعدام ، وهو لم يعرج على ميدا سرية المحاكمة ، وانما استوجب النص على أن حكم الاعدام لا يصدر الا بإجماع المستشارين اجماعا مسجلا في في صلب الحكم .

وقد طالب أولئك المدانون تحت ظلال القانون القديم بـسان تغلى احكام اعدامهم ولكن محكمة النقض لم تلبس مدعيتهم ورات أن هذا التشريع الجديد انما هو تشريع اجرائي فلا ينسحب على القاضي ، وليس تشريعا موضوعيا مستهدلا لحكم اصلي للمتهم يعنى له الانتفاع به .

وليس مراد هذا البحث التلطف بالدخول الى هذه الامساق اللغوية الدقيقة وانما هي ولغة بساط هذا التشريع او على هامشه نرجع فيها البحر خمسين عاما لتدخل قاعة الجمعية التشريعية فنستمع الى حواد قضيي واقع يتصمسك من قريب بموضوع هذا التعديل الذي اطلع خبره بعد ذلك ليستلف بعد نصف قرن !

وقد كانت المبادئ التشريعية من جانب الحكومة التي نعمت بمشروع قانون تجرى مآثره الاولى هكذا :

« يجوز للمحكوم عليه وللنائب الموصى ان يطعن في كل حكم ياتي جنائي صادر من محكمة من محاكم الجنائيات امام محكمة الاستئناف وهي منقذة بهيئة محكمة اعادة النظر اذا لم يكن هناك وجه لا حكمت به من الطاب او البراءة او للوصف الذي وصفت به التهمة او ببول علو شرعي او رفضه وذلك نظرا لا قدم من الادلة في الدعوى ولا ياتيل الطعن بطلب اعادة النظر لاجل تعديل العقوبة المحكوم بها خاصة »

منذ اشهر قامت هيئة قضائية ومحاكمة حول مدى الاستفادة من التعديل التشريعي الحديث الذي نص بان احكام الاعدام لا يصدر الا بإجماع المستشارين اجماعا مسجلا في في صلب الحكم .

كان منافع البحث والظلال يتماق بالاحكام التي صدرت قبل التعديل لم فاجأها هذا النص القانوني الجديد قبل أن تشفى فقد نشبت به فريق من الحكوم باعدامهم واستنقصوا الاحكام الصادرة عليهم بقوله ان التشريع الجديد هو اصـلـح لهم فمن الواجب أن يقدوا منه نزولا على حكم الأصول الكلية المقررة بنص صريح عام .

ويدهى ان القانون القديم الذي ادرنوا في ضلاله لم يكن يستوجب النص على صدور الحكم بالإجماع ، وذلك لمقتضاة هي انه لم يكن يستوجب ان يكون حكم الاعدام بالإجماع بل كان يسوى بينه وبين سائر الاحكام فالأرى ماتتهى اليه كثرة القضية دون لفتهم ، وراى الكثرة هذا يصيح - رسميا - راي المحكمة الذي تنطق به ويعتبر مؤثرا كلفية .

بل ان القانون القديم لم يكن يجيز النص على الإجماع او الاقلية لان هذا النص يتعارض مع اصل من الأصول الكلية التي اعتنتها الشارع المصري وهو مبدأ سرية المحاكمة . وهذا المبدأ قد ظل دائما مقدسا منذ الفسيفر القضاة المصريون لم يجترح الا قليلا ولعلنا لانرف مع هذا القليل الا حالات ستر كرشو للمستشار الانجليزي الذي كان رئيسا لمحكمة الجنائيات المصرية فاختلط مع زميله المصري عند نظر قضية سياسية هامة إذ رابا الحكم ببرائة بعض المتهمين على القصد من راي ذلك الرئيس فتلقى بحكم الاقلية ، ولكنه خرج لاستتال مدحا بهذه الاستقالة سر المحاكمة .

ونصبت المادة الثامنة من المشروع على أن محكمة إعادة النظر دائماً الحق في تشديد العقوبة حتى في حالة ما إذا كان الظن مقدماً من المحكوم عليه وحده »

وأحيل المشروع إلى لجنة « العقابية » بالجمعية فأبنت عليه ملاحظات هامة واقتراحات أساسية رأى ناظر العقابية وجاقتها فحسب مشروعاً ولم يشرعوا آخر فالتت عنه اللجنة أنه « يجب لها بعد التأمل فيه أنه حال من هذه الاقتراحات وأنه مع سئانته للمعادلة غير سهل بطرق الإبراء » ولهذا قبلته مع الاقتراح ولم تدخل عليه إلا تبديلات في التعديلات »

والاستغرقت اللجنة تقول : « أما المبادئ التي بنى عليها المشروع التي فهي كما يأتي :

أولاً - جعل نطاق إعادة النظر اختلاف نصاة محكمة الجنايات في الحكم وهذا غاية في العدالة لأن اختلاف انطباعاتهم مع أحكامهم في الإحاطة بجميع أحوال الدعوى وظروفها يدل على أن الحقيقة التي يجب اعتبارها فيها نوع من الحماة - ولهذا كان من العدل تمكين انظر المحكوم مدم من الظن في هذا الحكم لإزالة هذا الحماة وإظهار الحقيقة طويلاً جلياً »

ثانياً - جعل الحكم القاضي بالإبراء غير قابل للاستئناف إلا بأقلية أربعة أشخاص المستشارين المؤلفة منهم دائرة إعادة النظر وهذه ضمانة مهمة لعدم اليقوت بصرف المتهم - ولكن مع ذلك ترى اللجنة أن إعادة أداء جميع أولئك المستشارين أولى في هذه الضمانة وأوفق بالمبادئ التي تأسس المشروع عليها »

وهذا الحل الأخير الذي قبلته اللجنة كان نوعاً من التصالح فقد كانت أزمات في ملاحظاتها على المشروع الأول إلا يكون للثبات حق الظن في أحكام البراءة النهائية لانهاء حيز مائة ظن في جميع البلاد المتبعة - كما كانت قد امتنعوا على ما تضمنه المشروع الأول من جواز تشديد العقوبة ولو كان الظن مرفوعاً من المحكوم عليه وحده - وقد تولت الوزارة على رأى اللجنة وأسقطت هذا الجواز »

وعند نظر المشروع أمام الجمعية التشريعية رأى الاستئناف العزيز - بك - فهي إجابة الظن حتى في حالة صدور الحكم بالإجماع إذا كانت العقوبة المحكوم بها هي الإعدام ، أو الأشغال الشاقة مدة عشر سنوات فأكثر ، ولكن رئيس اللجنة - م. سعد - باشا - زفول - خالفه في هذا الرأي ، واتجهت الجمعية بعد حوار طويل راجع إلى الأخذ برأي عبدالعزيز فهي في حالة الإعدام فقط ، غير أن الحكومة رفضت هذا التعديل بشدة ، كما رفضت عارائه اللجنة من اشتراط الإجماع لانفاء البراءة في جميع الأحوال ، ولكنها قبلت ذلك في خصوص الإعدام »

وهكذا انتهت الجمعية مع الحكومة على ما يأتي نصاً

للعادة الأولى :

« يجوز للمحكوم عليه وللأب العومي أن يطعن أمام محكمة الاستئناف وهي متقدمة بمعية محكمة إعادة النظر في كل حكم نهائي صادر في مواد الجنايات بأقلية الآراء لفظ من محكمة من محاكم الجنايات طعناً مبتني على أنه لم يكن هناك وجه لا حكمت به المحكمة من الأدلة » أو الوصف الذي وصفت به الجريمة ، أو قبول قدر شرعي ، أو رفضه ، أو البراءة ، وذلك بالنظر لما قدم من الأدلة في الدعوى - ولا يقبل الظن بطلب إعادة النظر لأجل تعديل العقوبة المحكوم بها خاصة »

كما قضت المادة الثانية بأن « كل حكم نهائي في مواد الجنايات صادر في موضوع نصية من محكمة من محاكم الجنايات يجب أن يبين فيه إذا كان صادراً بأجماع الآراء أو بأقليةها وذلك فيما يتعلق :

(أولاً) بإدانة أو بالإبراء لثانها »

(ثانياً) بوجود الوقائع التي اتبنت عليها وصف الجريمة أو قبول قدر شرعي أو رفضه - وهذه مذكر هذا البيان تكون أحكام الأدلة وسدحا غاية للظن بطريق إعادة النظر »

ثم نصت المادة الثالثة بما اقترحه لجنة العقابية أي أن « يتربط على الظن في الحكم بإيفاء تنفيذ العقوبة المحكوم بها » وكان مشروع الحكومة الأصل يقتصر هذا الإيقاف - أو الوفاء - على حالة الحكم بالإعدام فقط »

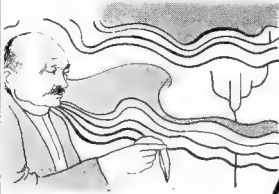
هذه هي الجلول التشريعية لهذا القانون الحديث الذي لار حول طبيعة الخلاف الذي أسلفته حديثه »

ولكن ليست جلولاً لهذا القانون وحده ، وإنما هي كذلك جلول للقانون آخر أقل شأنه هو القانون الذي يلقي بأن دوائر الجنيح المستأنفة لا تستطيع أن تلغي حكم البراءة إلا بإجماع آراء قضائها أجماعاً ينص عليه في الحكم - وهو قانون قسوته محكمة النقض بوسع وسماحة ، فسلالت أن هذا الشرط واجب الوجود أيضاً في حالة إلغاء حكم محكمة الجنيح الجزئية القاضي برفض الدعوى الفنية مادام أن البراءة بنيت على عدم ثبوت الواقعة »

(مجلة المصافة) ١٧ يناير ١٩٦١ - ص ٤٢ ص ٥٧٢)

إنها محاولة للتأصيل .. أو هي رحلة تشريعية « مجلة أرجو ألا تكون جالية للسام - ولو أوردت أن أكثر من هذا « الاستقام » لا تنسيت للفرق ، من حوار الثلاث ناظر العقابية ورئيس اللجنة وعبد العزيز فهمي - ولكن الانسحاب قد يعني على هذه الروايات ويغني هذه اللوحات التنادرة فحسب أن تصحح بالرجوع إليها والتعليق فيها والخشوع عند روعتها .





السريط الاخضر

تقديم وترجمة : الدكتور انور لوتفا

مسرحية لصمويل بيكيت

واستعداد بيثنا ، ومهما تكن قيمة تلك الأعمال الفنية ، فمن حق حياتنا علينا ان نبتكشف ما يدور في عصرنا ، والا نتجاهل تيارا قد دخل كتب تاريخ الادب فعلا .

ولعل القلوب لمصلحة الى التعرف على سمات هذا المسرح الجديد هي ان ننظر مباشرة في بعض نصوصه . وهنا هي دي مسرحية من ((ايسط)) ما كتبه بيكيت ، انشأها بالانجليزية أولا واسماها Krapp's Last Tape ثم صاغها بالفرنسية بعنوان La dernière bande واخرجتها لندن سنة ١٩٥٧ ، ثم قدمها جان فيلار Jean Vilar على مسرحه التجريبي بباريس سنة ١٩٦٠ .

اما المؤلف ، صمويل بيكيت ، فلا يزال يعتبر من اعلام « مسرح الطليعة » على الرغم من أنه قد جاوز جدد الشباب - فهو يبلغ السادسة والخمسين من عمره - وعلى الرغم من زهده في الشهرة ، ونوره من الحياة الاجتماعية ، وتعده الابتعاد عن الجمهور وعن الصحفيين وعن الاضواء . انه يعيش في الريف ، في قرية من ضواحي باريس ، ولكنه ايرلندي اصيل، ولد في دبلن سنة ١٩٠٦ ، واثم دراسة الاداب في جامعتها سنة ١٩٢٧ ، ثم اتمتغل بتدريس اللغة الانجليزية في مدرسة المعلمين العليا بباريس ويتدريس اللغة الفرنسية لمواطنيه في جامعة دبلن .

بدأت صحافتنا الادبية واوساطا البنية تتحدث باهتمام عن « المسرح الجديد » او « المسرح الطليعة » . وتردد اسماء مؤلفيه ، وعلى رأسهم صمويل بيكيت Samuel Beckett واورجين يوسكو Eugène Ionesco وارتور اداموف Arthur Adamov ، والحاولم التطريف بهم وباتجاهاتهم (١) .

ولقد كانت اعمالهم منذ ظهورها عقب الحرب الأخيرة - ولا تزال - موضع جدل المتقنين في عواصم أوروبا التي شهدت مولدها ، وفي عواصم العالم التي سارعت الى ترجمتها وتمثيلها .

واليوم ان لنا ان نشير هذا الجدل عندنا بشقيه الفلسفي والفني، حتى نتصل بركب الفكر في مرحلته المعاصرة ، ولكي يفيد ايضا ادبنا المسرحي الناشئ من تلك التجارب المتعمقة الجريئة ، وان كان فهمها جهدا شاقا يقتضى أولا استيعاب ما سبق من اطوار المسرح واصوله .

ولا شك في ان تلك الثقافة التمهيدية اللازمة ، الى جانب نوع المشاكل التي تخصص هذا المسرح الحديث في معالجتها ، من اوضح الاسباب التي تفسر انصراف جمهورنا المثقف بضع سنوات من استطلاع هذه الحركة . على أنه مهما تكن ظروفنا

(١) راجع « المجلة » ، عدد اكتوبر ١٩٦٢ ص ٤٠ - ٤٥

وتأثر بالكاتب الأيرلندي الكبير جيمس جويس .
James Joyce إذ عمل معه حيناً وترجم إلى
الفرنسية بعض كتاباته .

ونشر بيكيت في لندن أعماله الأولى ، وهي أشعل
وقصص قصيرة وطويلة ، ودراسة طريفة عن الأدب
الفرنسي مارسيل بروست Marcel Proust

واستقر صمويل بيكيت في فرنسا منذ سنة
١٩٣٨ ، وأصدر في باريس مؤلفاته الأخيرة التي
أنشأ معظمها باللغة الفرنسية - حرصاً على التقيد
بدقة المعاني وإفاء لشر الإنزلاق وراء جرس الألفاظ
في لفته الاليفة - ومنها قصص ومسرحيات فذة ،
تتمتع في الإغراب والغموض ، وتجسم بشكل رهيب
عذاب الإنسان المعاصر .

وقد تبدو في تلك الصورة الحائلة السواد ظلال
الفلسفة الوجودية القائمة ، وأن كان بيكيت ينفي
دائماً أنه من قراء الفلسفة ، أو أنه يريد أن يبرهن
على أي شيء !

ويطل مسرحية « الشريط الأخير » ، وممثلها
الوحيد ، يدمي « كراب » ، وهو رجل عجوز ، نطم
من بعض عباراته أنه كاتب قصصتي ، وأنه أطلق شبابه
في الدرس والتحصيل . غير أننا نراه أمامنا في هيئة
زرية ، رث الثياب ، أضحت الشعر ، متبلداً قديراً ،
قد اضمحلت قواه حتى ليكاد يصح عن الحركة ،
ويشق عليه المشي في حجرته .

لقد اعتاد أن يسجل في كل ميد من أعياد ميلاده
شريطاً بصوته يرد فيه خلاصة ذكرياته عن العام
المنصرم ، لكن يستمع إليه في الأعوام التالية ، ويعتبر
بما ألم به من تجارب . وسوف نرافقه وهو يستعيد
شريطاً قديماً لم يسجل شريطه الجديد .

(كراب) إذن شيخ جلس يتأمل ماضيه . وقبل
أن نستكشف ماضيه من شذرات أحداثه المسجلة ،
هاتنح نستعرض حاضره كما يظهر لنا . من يكون
هذا المخلوق الغريب الأطوار ؟ أنه صامت كالأيك ،
هامد كالقعد ، إذا حاول الكلام أحياناً اضطربت
شفته بلا صوت ، وإذا غضب صدرت عنه غمضة
غليظة ذئبية في لهجة السباب . . وإذا تحرك ، فما
الذي يفعله ؟ وإلى أين يذهب ؟ أنه مسججين
حجرته ، يخطو ببطء عدداً محدوداً من الخطى ، هي

نفس الخطى دائماً ، كأنه الآلة الصماء ، ثم تخطر
له فكرة معاجة فنظن هذا الإنسان - غير الناطق
- كأننا مفكراً على أقل تقدير ، ولكننا سرعان ما
نلاحظ أن فكرته تكرر لفكرة سابقة ، مقصورة على
قضاء حاجة معينة ، وما أقل حاجاته الآن !

انه أسير بقية باقية من عاداته . ومن هذه
العادات ما يأتيه في الظلام المترام حول بقعة النور
التي يجلس فيها . ولعل التور هنا يدل على منطقة
الوعي من سلوك الإنسان ، والظلام يدل على ما يجري
في غياهب العقل الباطن ، أو ما يحرس الضمير
الأخلاقي على ستره وإخفائه . هناك في مؤخرة
المسرح الممتدة ، « كراب » شرب الخمر ، بيد
أثنا لا نرى الزجاجات وإنما نسمع صوت فتحها
وأحدة تلو الأخرى ، ولا نلمح من ذلك إلا أنه يسبح
فمه بيده عندما يعود إلى بقعة النور !

هذا الجمود والتحجر ، هذا التعمود والإملاق ،
هذه الحركات الآلية القليلة الهزيلة ، التي تكاد
تتعمد فيها شخصية الإنسان وكرامته ، لينها كانت
من أعراض الشيخوخة وعملها ؛ كلا ، أنها لا تلام
« كراب » منذ عهد بعيد ، ندرك ذلك من عبارات
سجلها في كتاب « ليلة غابرة » . تلك إغلال قيدت شبابه
أولاً ، « أهل الشباب » - في نظر بيكيت - الأنبوة
شوم بما سوف تلحس عنه الشيخوخة من فساد !

لقد اعتاد الناس تزيين الشباب بألوان البشر
والبهجة والمرح ، وتخلوه ناضراً كالزهر ، عاطراً
بالأمل ، زاهراً بكنوز الحياة ، ولكن الشباب هنا
ليس النضارة والعنوة ، ليس تلك القوة القادرة
على تحقيق عظيم الأعمال والمفاخر ، وتضييد صروح
المجد والخلود ، بل ولا هو سن المتعة البريئة
المنعشة ، واللذة الحافزة والشغف الذي يدفع إلى
التقدم . . كلاً ، أنه عهد استعباد للفزائر ، والجنس ،
والأنانية ، عهد تكوص وتخادل وأنطواء عقيم . شباب
بلا عزيمة ، ولا همة ، ولا طموح .

ما الحياة إذن ؟ . ما معناها وما جدواها ؟ ما
قيمة السنين التي نخلفها وراءنا ، والزمن الذي
تقضيه ويقضى علينا ؟

لقد تخصص بيكيت في موضوع الإنسان الذي
ينتظر النهاية ، ويواجه الغناء ، ويعاني الآلام الاحتضار
- جسمياً وميتافيزيقياً .

وهذه قصة شيخ كان فتى ، وكان صبيا ، وعاش
يرقب سير الأيام والليالي ، ويحاول أن يثبت في كل
مرحلة ما أصاب من هناء وشقاء . لقد أمسى حطام
رجل ، يستجمع في هناء ذكرياته التي تناثرت - رغم
حصرها وترقيعها - تناثر الأشلاء . لم يبق من
وجوده الطويل سوى أثر طرفة هيئة ، وهو لا يعرف
نفسه خلالها في كل مرة ، لأنه أتحد من عام إلى
عام ، حتى هبط إلى هذه الحال من البؤس .

لا يتحرج بيكيت من إبراز الإنسان في هذه الصورة
السلبية المنفرة ، التي تتحلل فيها أنبل المشاعر إلى
أخسها . وينكر أنصار الأخلاق الفاضلة وأصحاب
المثل العليا هذا الانحطاط بالقيم ، ويسفون أدباء
(الطبيعة) ، ويرمونهم بالانحراف والشطط والبذاءة .
ولكن ليست هذه صورة الإنسان الأحق الذي دمر
بأنانيته حياته ، وكاد يلقى بويلات الحرب وجوده ؟
إنها حسرة على جيل مشرد ضائع ، تفرغ في الأوحال ،
وسرت في عروقه سموم خبيثة ، وبات يمانى من
الحيرة والقلق ما يكاد يخنقه . حسرة على جيل
يحترق ، فقد مقوماته الإنسانية ، وأسف حتى
بلغ وحشية الحيوان وشلل الجهاد . أوليس لفض
هذه البشاعة صرخة احتجاج على ما آلت إليه
البشرية في منتصف القرن العشرين ؟ ليست
أهابة بالمعاصرين أن ينهضوا من الحضيض
الذي أوشكوا أن يغرقوا في ظلامه الوخيم ؟ لعل في
هذا المعنى القاسي ما يرضي أولئك الحريصين على
مبادئ الأخلاق .

أما المحافظون في الفن فيستنكرون بدورهم
جنوح بيكيت وزملائه إلى تحطيم التقاليد المتبعة
في التأليف ، وتفكيك أوصال المسرح ، والعبث بأشكاله
الموروثة . ولكن قد يكون التحلل في الصياغة أبلغ
تعبير عن انحلال المجتمع والشخصية والخلق ، أي
عن داء العصر الذي تعالجه أقلام « الطبيعة » .

وأصدق من يصف الداء بلا شك هو الذي لا
ينظر إليه من الخارج ، ولا يصب ظواهره في تلك
القوالب المتينة التي تصدعت وانهارت ، بل يستقصي
واقعه المباشر ، ويسجل كيف يسرى ، أي يلتقط في
كل لحظة دبيب الاضطراب وهو يعثر نفس الإنسان
كما هو في اختلاطه ، بلا تنظيم يزف حقيقته ، ولا
زخرف يجنب عنا ما يدور في البؤرة .

ستصدم القارئ عبارات ناقصة ، مبتورة ،
متفرقة . إنها مجرد اقتناص لأحداث أو مشاعر ،
لا ربط ولا تعمد ، وإنما تتداعى المعاني في ذاكرة
مجهدة مشوشة ، فينقلها الصوت إلى الشريط ،
ثم ينقلها الشريط إلى السمع ، بمقتضى القوانين
العلمية - قوانين الفسيولوجيا والطبيعة والميكانيكا .
إن (كراب) يخاطبنا من خلال مكبر الجهاز
أكثر مما يخاطبنا بلسانه . لقد كاد يتلاشى الإنسان
وهذه آية فنائه .

ومجابهة الإنسان بماضيه موقف درامي مؤثر ،
طالما استغله كتاب المسرح التقليدي بشتى الوسائل ،
ولا سيما بتدبير لقاء بين شخص وشخص آخر ،
أما « كراب » فلديه وسيلة حديثة ، هي آلة تسجيل
الصوت . إنها ليست تجديدا فنيا في الوسيلة
فحسب ، لأنها تحمل كذلك معنى خطيرا يقصده
المؤلف ، هو معنى انعدام الشخصيات الأخرى ،
وأنطواء الفرد على نفسه ، ووحده الكاملة ، وبأسه
المطلق . كان الحياة صحراء موحشة ، لا حياة فيها
قط ، أو تقتصر حياة التخييل فيها على الشهور
بالظلم من حوله ، وانتظار الغناء .

على أن لهذا الخفي من الذكريات أسلوبا يشبه
الشعر . وقد أصبح الشعر من نزعات المسرح
المعاصر . أنه من الناحية العلمية هذيان له مكانه ،
كاعترافات مريض بين يدي طبيب نفساني يحلل
خاطره ويتبع عقده ليكشف عن علته . ولكنه من
الناحية الجمالية أقرب إلى القصائد الغنائية التي
اعتاد الشعراء مناجاة أنفسهم فيها وبث شجونهم
إذا ما أحسوا بالوحدة .

وأما الحركة الدرامية التي ينبغي أن يتميز بها
كل عمل مسرحي ، فتتجلى هنا في الإيقاع الذي
يبدأ بطيئا مع الحاضر الثقيل ثم يسرع مع وخرات
الضمير الشديدة وينتهي بالعنين إلى الهدوء
السعادة .

كل دفعة إلى الماضي تنقل « كراب » إلى ماض
أبعد حتى يجد الجزء الذي يتلف عليه من التسجيل
القديم . وهنا قمة الأزمة - فيملأ على شريطه
الجديد تعليقه على مجموع الذكريات . ولا يكاد
يلقى هذا الحديث العاجز السابق عن أيام يعثر بها

ويتوق الى عهدها . ونلاحظ - مع هذا التنقل
البارع بين الحوارين - مزيدا مطردا من الإبتذال
والسلبية كلما اقتربنا من الحاضر ، وقدهورا لقصه
في تهافت الألفاظ والمعاني ، فمقاومة الشر تضعف
والدمامة تطفح ، والخير والجمال ينخبى قدرهما
بمرور الزمن .

انقول ان الانسانية اليوم قد شاخت وتلفتت -
مثلى (كراب) - وانها تحن الى فردوسها
المفقود بين سكرات الياس ؟ ان مأساة الانسان على
كل حال قد ترسبت في ضميره . وما أشبه هذه
المسرحية ذات الصوت الواحد بحوار عن الوجود
بين النار والرماد !

الشرط الآخر شخصية واحدة: كراب

« ذات مساء ، ومما قليل يتقدم الليل . حجرة كراب في
مقدمة المسرح ، في الوسط مستمرة صميرة يفتح درجها ناحية
مسالة النظارة . »

« كراب » رجل عجوز متبلد جالس الى المنضدة
ووجهه نحو المسالة ، الى من الناحية المسادة للدرج .
يتخلطبه شبح كالج السواد ، الصر صرا يناسبه .
صديريته بلا اكمام ، كالعادة السواد ، لها أربعة جيوب
واسدة . سامعة لقلبه من الخفية ذات سلسلة ، فيحيى
أبيض زنج ، فكت لذاره عند الرقبة بلا « باقة » .
حذاء يشر الدخنة ، فذر البياسي . من مفاس (A) على
الاطل ، شيق جدا ومديب .
وجه أبيض ، أنف ضارب الى البنفسجي ، شعر أشيب
مشعث ، لعبة لم يحسن حلقها .
فصير البصر جدا (ولكن بلا منظار) ، ضيف السمع ،
صوت مندوخ غريب ..
شمية عسيرة .

على المنضدة جهاز من أجهزة تسجيل الصوت ، جزد
بميكروفون ، ولطب عديدة من الورق القوي تحتوي على
بكرات اشركة سجله .

المنضدة والحق المحيط بها مباشرة ، يفرضها نور
ساطع ، بقية المسرح يشمله الظلام . يطل كراب لحظة
جامدا ، ثم بعد زفرة كبيرة ، ونظرا الى ساعتبه ،
وينشئ في جيوبه ، ويخرج منها مطروفا ، ثم يعبده ،
وينشئ من جديد ، ويخرج حلقة معانين صمغية ،
ويرفها الى مستوى عينيه ، وينخير مفتحا ، وينهش
ويذهب نحو صدر المنضدة . ينشئ ، يمالج فقل الدرج
الاول ، وينظر داخله ، ويحبل فيه يده ، ويخرج منه
بكرة ، ينضمها من قرب شديد ويردها ، ويبيد اخلاق
الدرج بالفتاح ، ويمالج فقل الدرج الثاني ، وينقل
داخله ، ويحبل فيه يده ، ويخرج منه موزة غليظة ،
ينضمها من قرب شديد ، ثم يعيد الاطلاق للدرج بالفتاح
ويبعد وضع المفاتيح في جيبه . يستدير ، ويتقدم حتى
حافة المسرح ، ويتوقف ، يربت على الموزة ، ويفرشها ،
ويدع التشرة تسقط عند قدميه ، ويضع طرف الموزة
في فمه ، ويطل جامدا ، شاخصا الى الفضاء امامه .
واخيرا ينضم طرف الموزة ، ويحول اتجاهه ، وباخذ
في الذهاب والاياب على حافة المسرح ، في الضوء ، الى

يقفد أربع او خمس خطوات - او ما يزيد - من
كل ناحية ، وهو يمالج الموزة بتان . يطا التشرة ،
يفترق ويكاد يسقط ، ولكنه يتماكب ، ويحبل فينقل
الى التشرة ، واخيرا يركلها بقدمه ، وهو ما زال مائلا
على حافة المسرح فوق سطحه اللين .

يستأنف لعابه وايابه ، وينشئ من اكل الموزة ، فيصود
الى المنضدة ، ويجلس ، ويطل لحظة جامدا ، ويبعد
زفرة كبيرة ، ويخرج المفاتيح من جيبه ، ويرفها الى
مستوى عينيه ، وينخير مفتحا ، وينهش ويذهب نحو
وجه المنضدة ، ويمالج فقل الدرج الثاني ، ويخرج موزة
غليظة نائية ، ينضمها من قرب شديد ، ثم يلقا الدرج
بالفتاح مرة أخرى ، ويبيد المفاتيح الى جيبه . يستدير
ويتقدم حتى حافة المسرح ، ويتوقف ، فيربت عسلي
الموزة ، ويفرشها ، ويقلب بالفتحة في الفتحة ، وينضم
طرف الموزة في فمه ، ويطل جامدا ، شاخصا الى الفضاء
امامه .

واخيرا تخطر له فكرة ، فيضع الموزة في احد جيوب
صديريته ، يبحث بزرغ طرفه منه . يافس ما يستطيع
من سرعة ، يمشي الى مؤخرة المسرح في الظلام . مشر
لوان ، يسمع صوت سداة زجاجة لفتح . خمس عشرة
ثانية يعود بعدها الى الضوء وهو يعزل سجيلا فديها
ويجلس الى المنضدة . يضع السجل على المنضدة ،
ويضع فمه ، ويضع يديه في صديريته ، ويعصفها لم
يفركهما .

كراب (في حمية) : « آه ! (يعيل على المسجل ، ويلب
الصحابات ، يعثر على رقم القيد الذي يبحث عنه ،
ويقرأ) : مه ثلاثة .. بكرة .. خمسة .. » (يرفع
رأسه) : وينشئ جرسه امامه . في تفلد (بكرا) : (سكون)
يا بكرة لا ! (انتسامه هائلة) : يعيل على المنضدة ويشرع
في السعي في العلب وهو ينضمها من قرب شديد) :
مه ثلاثة سلاة أربعة .. اثني .. (بهشنة) :
سبعة .. ثمانية .. سبعة .. آه ! (انشأ الحبيطة
الصغيرة) : (يناول عليه ، ينضمها من قرب شديد) :
مليه سلاة ، (يضعها على المنضدة ، ينضمها ، وينشئ
على البكرات التي لنفسها) : بكرا .. (ينشئ على
السجل) : خمسة .. (ينشئ على البكرات) :
حجسه .. خمسة .. آه ! .. يا بنت الأوباش !
(يخرج بكرة ينضمها من قرب شديد) : بكرة حسة
(يضعها على المنضدة ، ويبيد الخلاق العلبة رقم ٣ ،
ويضيها على الاخريات ، ويناول البكرة) : مليه ثلاثة ،
بكرة خمسة .. (ينشئ على الجهاز) : يرفع رأسه .
ينقلد (يا بكرة !) : انتسامه هائلة) : ينشئ فيفت
البكرة على الجهاز ، وفولف يديه) : آه ! (ينشئ على
السجل ، ويقرأ الرقم في أسفل الصفحة) : امي في
سلا احمر .. ام .. الكرة السوداء .. (يرفع
رأسه ، ينظر الى الفضاء امامه ، مستائرا) : كرس
سوداء .. (ينشئ من جديد على السجل ، ويقرأ) :
الخاصة السراء .. (يرفع رأسه) : ويسترسل في
حلم ، ثم ينشئ من جديد على السجل ، ويقرأ) :
تحسن طيف في الحالة المعوية .. ام .. جديبر
بالذكر .. ماذا ؟ (يني عينيه ويقرأ) : استواء في
الليل والنهار ، استواء في الليل والنهار ، حيدر
بالذكر (يرفع رأسه وينظر الى الفضاء امامه ،
مستائرا) : استواء في الليل والنهار جدير بالذكر ! ..
(سكون ، يبز كتليه ، وينشئ من جديد على السجل ،

يقرا (وداع لك ..) (يلقب الصلصة) .. حب ..
(يرفع رأسه) ويستمر في حلم ، ثم يتنحنح على
الجهاز فيجده ، ويتخذ هيئة من نصت ، أي مثل
يجذمه الى الامام ، واضد يرفقه على النصفه ،
واضد الطرف العيب من قبضة يده ناحية الجهاز ،
وهو متجه الى الصالة) .

الشريف (صوت لوى ، فيه شيء من وقار ، من الواضح انه
صوت كراب في حبة غايرة) : تسعة وللآن وما
اليوم ، وأنا متين مثل الـ .. (يتناول ان يجلس جلسة
مريحة فيسقط احدى الطبل - يسب - ويقفل الجهاز
ثم يزع السجل والعلب بشفقت تفسط على الارض ،
ويبعد الشرب الى نقطة بدايته ، ثم يدير الجهاز
ويعود الى جلسته) تسعة وللآن وما اليوم ، وأنا
متين مثل القطرة ، فيما هذا نقطة ضمن القديمه ،
وفكرنا لدى الآن كل الدلائل الى بجعلني اظن اني قد
يلت الـ ... (يتقدم) .. قمة الوجبة - او كذب
ألمها ، احتفلت بالناشئة الجليلة ، مثل جميع هذه
السنوات الاخيرة ، بصورة هادئة في العانة -
لا احد - ليثت جالسا امام نار المدفأة ، معفر العينين ،
افضل الصب من القش - الفيت بعض المدفآت على
على ظهر غلاف - سمعت بالعودة الى حجرتي ، والى
ملابسي القديمة . اكنت الآن - ويؤسسى ان اقول
ذلك - ثلاث موزات، ولم اتمتع عز الراية الا بشقة ،
سم لمن كان في مثل حالتي (يعزم) يسفي الاطلاع من
هذا ! (سكون) الاضادة الجديدة فوق متضفي تعتبر
تصميها كبيرا .. مع كل هذا الظلام حولى ، يقبل
شعوري بالوحدة (سكون) من وجهة نظر معينة ..
(سكون) احب ان انهض لكن اجول فيه حولة ، ثم
اعود هنا الى .. (يتقدم) .. نسي .. (سكون)
أنا كراب ، (سكون)

الحبه تري ، ابي اسأل ماذا ابنى يملكه ، انى
.. (يتقدم) .. اظن اننى ابنى تلك الاشياء التى
تتلل ذات بال بعد ان يزال كل القرب - بعد ان
يزال كل ترائي .. الى احدى عيسى واحده وسيلها ،
(سكون) كراب يجلس عنيه نصف المفاضة)
صمت هيرمادي هذا المساء ، اصبح يادنى ولاسمع
نفسا . ان الانسنة - ملك جلوم McGlome
نضى دائما في هذه الساعة ، ولكن ليس هذا المساء ؛
اعتيت من ايام ان كانت شابة ، فيما نقول - من
الصبر تخيلها شابة . عجوزا والنسبة مع ذلك -
اقوم الكوناوت Connaught
لى . (سكون) ترى هل سافنى متفعا ابلغ مثل سنها ،
او بلست يوما مثل سنها ؟ (سكون) وهل كنت اقضى
عندما كنت فتى يا لم ؟ (سكون) هل غنيت في
يوم من الايام ؟ (سكون) .

فرحت الاذن بالاسماع لسنغديفة فخرات بالصدفة ،
لم احقق في الدفتر ، ولكن هذا لايد يرجع بنا عشر
سنوات او اثنتي عشرة سنة الى الوراء - صلي
الاف . اظن اننى في ذلك الوقت كنت لا ازال اعيش
مع « بيانكا » في شارع « كدار » - اعنى على فترات
مفرقة - خلعت من ذلك ، لا ليا له من مهد ! كان
لا امل ، (سكون) ، لا شيء يذكر عنها فيما عدا
تجبة لعينها . تعبة حارة ، وايتهما من حديث فجأة ،
(سكون) لا متبل لها ! (سكون) على كل حال
(سكون) مؤلة هذه الذكريات التى استخرجها من
لبورها ، لكننى كثيرا ما اجدتها .. (يقلل كراب

الجهاز ، ويستمر في حلم ، ثم يدير الجهاز) ..
بامه قبل ان اذلل الى جديد .. (يتقدم) من المودة
للوراء - من العسير ان اصدق اننى كنت يوما ذلك
الولد الايلة - هذا الصوت ! يا يسوع !
وهذا الطوح ! (ضحكة قصيرة نفسم
اليها كراب) وهذه الفزارات ! (ضحكة قصيرة
ينغم اليها كراب) لا سيما الاغلا من الشراب -
(ضحكة قصيرة يظلم كراب وهذه) احصاءات -
الف وبسعادة سامة مقابل الشمايسة الآله وبف
السيامة الى سحر باحمها في محال بيع المحور ،
اكر من ٢٠ في المائة ، لقل ٤٠ في المائة من حياء
سهره (سكون) حطت من اهل حياء حسبة اهل ...
(يتقدم) .. اصعاص - مرض ابيه المرض الاجير -
كل مترايد في السسى واد السعادة - حبة
السهلات - سكرية مما يدعوه شبابه ورفق فرورس
الحمد لانه انتهى (سكون) نشأت هنا (سكون)
نبيه من الانشأ .. بالآثار - وفي الشنام .. (ضحكة
قصيرة) .. عواء مرجة للتمانية الايلة (ضحكة تامل
وينغم اليها كراب) .. ماذا بقى من كل ذلك
اليوس ؟ موسى في مطف رث اخضر على وصيف
محطة ؟ لا ..

(سكون)

حينما انظر ...

(كراب يقلل الجهاز ، ويستمر في حلم ، وينظروا
بأساهه وينهض يجلس الى مؤخرة المسرح في الظلام .
عشر نوان - صوت سيدة زجاجة تلفج - عشر نوان ،
سداده ثالثة - عشر نوان - سيدة ثالثة ، شذرة
مفاجئة من غناء عرفت) .

كرب (متحيا) :

الظن يجب انى يشائت

ورقة المساء سوف نسم

والصبح سكب

(توبة سعال ، يعود الى النور ، فيجلس ، ويسبح
فمه ، ويدير الجهاز مرة اخرى ، ويستوى من جديد
في وضع الانصات)

الشريف : الى الوراء نحو السنة الماضية ، بشيء - كسا
ارجو - من نظري القديمة الايلة ، هناك طيما البيت
المطل على التربة ، حيث انطاعت حياة امي ، في اواخر
الشريف ، بعد طول الترمل (كراب يظلم) ، والـ ..
(كراب يقلل الجهاز ، ويسترجع البكرة قليلا ،
ويدين كانه من الجهاز ثم يديره من جسمه سديد)
انطاعت حياة امي ، في اواخر الشريف ، بعد طول
الترمل والـ ..

(كراب يقلل الجهاز ، ويرفع رأسه شاخصا الى
الغشاء امامه . تتحرك شفاه بلا صوت وهما تزلزلان
مقاطع « ترمل » .. ينهض ، ويمضي الى مؤخرة
المسرح في الظلام ، ويعود بمصم اعظم ، ويجلس ،
ويصم على انفسه ويبحث من الكلمة) .

كرب (وهو يقرا في المصم) : حالة - او معيشة - من يكون -
او يظل - اوملا - او ارملة (يرفع رأسه مستنثرا)
من يكون - او يظل ! .. (سكون) ينهض من جديد
على المصم ، يلقب الصفحات (ارملة .. ارملة .. ارملة
مربل .. قارئا) حجب الترمل الكتيبه .. يقال ايضا

لحيوان ، وخاصة لظائر ... الظائر الامثل او ماله
الحرين المذكورين ريش أسود .. (يرفع رأسه ، يتلذذ)
الظائر الامثل !

(سكون ، يقبل الحميم ، ويدبر الجهاز ، ويستوي من
جديد في وضع الانصات)

الشريط : ... أريكة قرب الجرى ، كنت أستطيع أن أرى
منها زواج نالها . كنت أظن هناك جالساً في الريح
الناحية ، أنني أن تنهني . (سكون) لا أحد تقريباً
بضمة رواد فقط . خدمات ، أطفال ، حيوش ، كلاب
... على مر الأيام مرقتهم حق المعرفة ، أوه ! أنني
مرقت وجوههم طيلة أذكر خصوصاً فتاحستانه سمراء
كلها من يباقي ونشأ ، صغر له ، كانت تدفع
مربة أطفال كبيرة ، سوداء السقف ، ما أشبهها بمركبة
جنازية ! كلما نظرت لنحيتها وجدتها مفرطاً إلى .
ومع ذلك فتمتدح تجارت وحاشيتها - دون أن يقدمني
أحد - هددت باستدعاء شرطى ، كأنما كنت أريد التلصص
من درها ! (فسكت) بالوجهي ! باليمينها ! كأنها
أه .. (يتردف) .. فزرجد ! (سكون) ما علينا ..
(سكون) كنت هناك حينما .. (كسرأب
يقبل الجهاز ، ويسترسل في حلم ، لم يدبر
الجهاز من جديد) أسدل الستار ، قضى من ذلك
النوع البني القدر الذي يلفه . كنت حشاك
منشأ بزمي كرة لكعب مشير أبيض ، حدث هذا
بالصدفة - ولعل رأسي ، الله يعلم لماذا ، وإذا بالامر
لقد التقى . مسألة واقفت ، أخيراً . ليبت هناك
بعض لقطات أخرى ، جالسا على الأريكة ، والكرة في
يدي ، والكلب يعوى من أجلها ، ويستجديها بقدمه .
(سكون) لقطات ، (سكون) لقطات هي ، ولقطات
أنا (سكون) ولقطات الكلبين (سكون) في النهاية ،
أعطيتها إياها ، فاجلها في نهرا يرقق ، يراقق ، أتر
صعيرة من الحظ ، قديمة ، سوداء ، متفككة ...
(سكون) سأقول أحسن ممسكاً في يدي حتى يرتدأني
(سكون) كنت أستطيع أن أحصل بها . (سكون)
لكني أعطيتها الكلب (سكون)

ما علينا ..

(سكون)

روحياً سنة لا يمكن أن يوجد أشد منها سوداء واللائحة
حتى كانت ليلة ملرس تلك الليلة الذكر ، في آخر
اللسان ، في مهب العاصفة ، أن أنسى أيداء ليلة التجلي
كل شيء لي . الرؤيا أخيراً ، ما هو ذا ما أحسب
أنه يجب علي تسجيته ليل كل شيء ، هذا المساء ،
ومعته لتبرم الذي سيكون فيه تشاكي .. (يتردف)
قد غمد والذي ربما لم يبق لي فيه أية ذكرى ،
حلوة أو مرة ، للممجرة التي ... (يتردف) للفتار
التي أترمتها ، أن الذي لجأة رأيتها حينذاك ، هو
أن الحقيقة التي سارت على عذبي كل حياتي ، إلا
وهي - (كراب يستوقف الجهاز نافذ الصبر ، ويطلق
البكرة إلى الأمام ، لم يدبر الجهاز) - مسنوخة
من الجرائد ، والزيد يتدفق في ضوء المنارة -
ومقياس الريح يدوم كالروحة ، لقد وضع لي أخيراً
أن الظلام الذي دأبت دائماً على طرده إنما هو في
الواقع أفضل ما ملتي من .. (كراب يستوقف الجهاز
نافذ الصبر ، ويطلق البكرة إلى الأمام ، لم يدبر
الجهاز) وصل لا ينقص حتى آخر أنفاس العاصفة
والل بنور الإدراك والنار .. كراب يسبه ويستوقف
الجهاز ، يطلق البكرة أماماً ، ويدبر الجهاز) .. وجي

في نهديها ويدي مليها .. مكنتا هناك ، واقدين ، بلا
حرك . ولكن ، من تحتنا ، كان كل شيء يتحرك ،
ويحركنا ، في رفق ، من أعلى إلى أسفل ، ومن جانب
إلى الآخر ..

(سكون)

بعد منتصف الليل ، ما سمعت في حياتي صمتاً كهذا ،
كان الأرض غير مسكونة ..

(سكون)

هنا أحتتم

(كراب يستوقف الجهاز ، ويرجع البكرة إلى الوراء
ويدبر الجهاز)

... أعلى البحيرة ، بالزورق ، سبحت قرب الشاطئ ،
قد دقت الزورق إلى عرض الماء وتركته ينساب على
هواء ، كانت رائدة على الأراج القاع ، وقد وضعت
يديها تحت رأسها وانصرفت حينها .. شمس ملتصقة
وهمة من النسيم ، ولها ما أحب من غرير ،
لاحتت غداً على لفلها وسألها كيف أحادثته
بنفسها ، أجابني : وهي لجني منب الدُّب . قلت
أيضاً أن الأمر يبدو لي بلا أمل ، ولا جدوى من
الاستمرار ، فأومات بنعم دون أن تفتح عينيهما ،
(سكون) سألها أن تنظر لي وبعد بضعة لحظات ..
(سكون) بعد بضعة لحظات فقلت ، ولكن بعينين
كأنهما شتان ، بسبب الشمس . انصبت مليهما
للمساح في الظل ، فالتفتا (سكون) ألتصبا لي
بالدخول (سكون) كنا نلتصق بين القصب والجس
الزورق .. كانت الإمرات تلتني في رومة متنهدة أمام
المركب . التلقت مليها ، ووحى في نهديها ، ويدي
مليها ، مكنتا هناك ، واقدين ، بلا حراك . ولكن
من تحتنا ، كان كل شيء يتحرك ويحركنا ، في رفق
من أعلى إلى أسفل ، ومن جانب إلى الآخر .
(سكون)

بعد منتصف الليل .. ما سمعت في حياتي ..

(كراب يستوقف الجهاز ، ويسترسل في حلم ، ثم
أخيراً يتقلب في جيوبه ، فيعثر على الوزة ، ويفرجها
ويضمها ، من كتب ، ويسبها ، وينب من جديد ، ويفرج
المقروء ، ويتب من جديد ، يعيد المقروء ، وينظر
إلى ساعتها ، وينهل ينصرف إلى مؤخرة المسرح ،
الظلام ، حشر نوان ، صوت زجاجة تقرع كوباً . ثم
صوت مار فاذي فالر . مرة أخرى ترفع الزجاجات إلى
الكوب لا غير . حشر نوان . يرجع بضو مترعة إلى
التور ، ويغمد وجهه المنصبة ، ويفرج ملابيه ،
ويرفعها إلى مستوى عينيه ، ويتنكر مقفلة ، ويماح
فقل المرح الأول ، ويغمد داخله ، ويجعل فيه يده ،
يفرج منه بكرة ، يغمصها من قرب شديد ، ويعيد
الخلال الدرج بالمقناج ، ويعيد المقناج إلى جيبيته ويغمد
للجلوس ، وينزع البكرة من الجهاز ، فيضمها على
الحميم ، ويثبت البكرة الخاطم إلى الجهاز ، ويفرج
المقروء من جيبه ، فيقرأ المكتوب على ظهره ، ويغمصه
على المنصبة ، ويسترسل في حلم . يدبر الجهاز ،
ويجلو حجرة ، ويبدأ التسجيل)

كراب : قرأت الآن من سماع هذا الولد الإله الذي كنت
أحسبني إياه منذ ثلاثين سنة مضت ، من الضمبان
أصدق أنني كنت يوماً أحق إلى تلك العذبة . هذا ،
على الأقل ، قد أنهي ، والحمد لله . (سكون)

يا لمينبنا ! (يسترسل في حلم ، لم يدر أنه أخذ في تسجيل الصوت ، فيقف الجهاز ، ويستترسل في حلمه .. وأخيرا) كل شيء كان هناك ، كل الـ

(يدر أنه الجهاز لا يدور ، فيديره) كل شيء كان هناك ، جيفة هذا الكوكب المجهز يرتجأ ، كل نور وظلام وجوع ونفحة الـ .. (يتردد) .. الأجل ! (سكوت) في صبيحة) تم ! (سكوت) ثم بمرارة) أنبض من هذا ! يا يسوع ! كان يمكن أن يشمله هذا من دراسته المربزة ! يا يسوع ! (سكوت) ثم بكلل) ما علينا ، ربما كان محقا . (سكوت) ربما

كان محقا . (يسترسل في حلم ، يدر ذلك ، ينف الجهاد ، يلقى نظره على الظروف) رح ! (يركه بيده ، يلفيه ، يسترسل في حلم ، يدير الجهاز من جديد) . ليس تندي ما أقوله ، ولا ؟ يم ؟ .. ماذا

لنعي كلمة « بكرة » . (يتلذذ) يا بكرة ! اسمع لحظة في الخصماننة الف الأخيرة . (سكوت) سبع عشرة نسخة بيعت ، منها إحدى عشرة بمر الجيلة لكتبات البلديات فيما وراء البحار ، في طريق لا راصح

شخصا مهما . (سكوت) جيه ، وستة شلنات ، وثمانية بنسات ، ثوبنا ثمانية . (سكوت) جرت نفسي إلى الخارج مرة أو مرتين قبل أن يثلج الصيف . مكنت جالسا أرضي في الحديقة ، غارقا في الإحلام ،

متحرقا إلى أن اخضع من الدنيا ، لا أحد . (سكوت) أوهام أخيرة . (بهيمة) يدر أوقات حين في قرانه قصة « إيلي » Elle ملاوة على ما أنا فيه ، ويذموم ملاوة على ما أنا فيه . « إيلي » .. (سكوت)

كان في استطاعتي أن أكون سعيدا معها حال على بحر البلطيق ، ببر شجر الصنوبر والفتنك - (سكوت) لا ! (سكوت) وهي ! (سكوت) يا ! (سكوت) « فاني » Panny جاءت مرة أو مرتين . شمس يصح شمسها يزوج هسكلها العظمى .. لم أستطع أن افصل شمسها يذكر ، لكن بلا شك أحسب

من وكلة ليمنا بين السائين . المرة الأخيرة كان لا بأس بها ، قالت لي : كيف تدبر أمورك ، في سنك هذه ؟ أجبتهما أنني حفظت لها نفسي ، طول حياتي . (سكوت) حضرت صلاة المساء مرة ، كما كنت أفعل حين كنت ألبس البطون القصير (سكوت) يغني

الظل يهبط من جبالنا ،
وزرفة السماء سوف نغم ،
والصبيح يهبط
(توبة سعال لا تكاد تسمع)
في حقولنا ،
وكل شيء في سلام سرعان ما يرقه .

(الاشارة) لمست وسقطت من فوق الأريكة . (سكوت) استأملت أحيانا في الليل ترى هل يؤدي ظل مجهود أحير إلى (سكوت) كئي ! أفرغ رجاحتك ، وأدم نصك في السرير . استأملت هذه الحماقات عدا ، أو قف عند هذا الحد معها (سكوت) فف عند هذا الحد معها (سكوت) استأملت في الغلام ، مستأملت ظنوك إلى الوسائل - وتشره - كن من جديد في الوادي العصر مشيه عبد البلاد ، مسرعا إلى نصف الأس ، ذي العيوب الحمراء (سكوت) كن من جديد فوق « الكروجر » Croghan صباح يوم أحد ، مع الكلية ، تولف وانعت للأجراس (سكوت) وهكذا . (سكوت) كن من جديد ، كن من جديد . (سكوت) كل هذه النكية القديمة . (سكوت) لم تكلم مرة واحدة . (سكوت) أدنقل طيها

(سكوت طويل . ينحني فجأة على الجهاز ، يولفه ويترزع البكرة ويلقي بها بعيدا ، لم يركب البكرة الأخرى على الجهاز ، ويدفعها إلى الحركة حتى الموضع الذي يحدث عنه ، ويدبر الجهاز ، وينتظر نائرا أمامه نظرة ثابتة)

الشريط : اجانتي : وهي تجني صب الذئب . قلت أيضا ان الأمر يبدو لي لا أمل ، ولا جدوى من الاستمرار ، فاولمت

ينم دور أن نفتح مكتبها . (سكوت) سألتهما ان سطر إلى ، وبعد بضع لحظات - (سكوت) بعد يصح لحظات فعلت ، لكن مسحين كأنهما شغل ، تسبب انفسهم ، انصحت عليها لتصبها في الظل ، لمنعنا

(سكوت) إذا لي بالدخول . (سكوت) كنا نصاب من الضيق وانجس الزروق ، كانت الأموات تنشي يروعة ، مسعدة دم المركب . امدنقت طيها ، ووجعي في يديها ، ويدي لها . ومكنا هناك ، وأقندين ، بلا حرار . ولكن ، من تحتنا ، كان كل شيء يتحرك ، ويحركنا ، في رفق ، من أعلى إلى أسفل ، ومن جانب إلى الآخر . (سكوت) شفتنا كراپ تتحركان بلا صوت) .

بعد منتصف الليل . ما سمعت في حياتي ممتا كهذا .
كان الأرض غير مسكونة .
(سكوت)

هنا اختتم هذا الشريط ، طيبة - (سكوت) - ثلاثة بكرة - (سكوت) - خمسة . (سكوت) لم أأحسن سنواتي قد انتقلت . أيام كانت لا تزال أمامي فرصة للمعادة . لكن ما عدت أريدها لو أتيت . لن أريدها الآن ونفسي هذه النار . لا ما عدت أريدها . (كراپ يقل جامدا ، شاخصا إلى الفراغ أمامه ، ويواصل الشريط دوراته ، في صمت) .



titling على الأرجل وهي تدور صورة الزفاف . ويصل التقابل الى قيته عند صلاح أبو سيف في فيلم « بداية ونهاية » ، ويرجع ذلك بالطبع الى ما أمده به القصة من حسرية في ابراز ميله الى استخدام هذه الوسيلة في التعبير . في هذا الفيلم يرتفع التقابل عن صورته الشكلية بين بعض اللقطات الى المستوى الدلاليكي الباطن داخل العمل الدرامي نفسه حتى ليعتبر الفيلم في مجموعه صراعا بين تقيضين أساسيين هما : الواقع المر الذي يعيشه « حسنين » والآمال العريضة البعيدة التي تداعب مخيلته ، بالإضافة الى ما فيه من صراعات أخرى مثل : صراع الأم في محاولتها الدائبة المحافظة على كيان الأسرة ضد التصدع الذي يتسرب اليها رغما عنها ، والصراع النفسي الذي نعاينه « خديجة » بين الشرف والسقوط . والفيلم مليء بالمناقض كالتناقض بين أنانية حسنين والغيرة التي تعيش في الأسرة ونراء الباشا صديق الأسرة ، وبين طموح « حسنين » وقلقه ووضاء « حسنين » وسكونه ، وبين اللامبالاة المتطرفة في « حسنين » والانزواء المتمثل في « حسين » ، وبين « حسنين » الذي يصبح ضابطاً وأخيه « حسين » الذي تطارده العدالة .

هذا فضلا عما في الفيلم من مقابلات شكلية كذلك ، فهو ينقلنا مثلا من منظر حجرات الأسرة الفقيرة ، الجرداء تقريبا ، الى لقطة لثريا ضخمة نمل الشاشة ثم تتراجع آلة التصوير الى الحلف tracking ونرى أنفسنا في بيت الباشا الفخم صديق الأسرة الذي ذهب اليه الأخوان حسنين وحسين لينوسط في توطيف الأخير ، أو ينقلنا من مشهد مازلة « حسنين » بالقطع الى لقطة لأمه وهي تقسل الملابس ياديا عليها الاجهاد الشديد (لا مبالاة !) .

أما التطابق فهو تعبير رمزي يقابل التشبيه في اللغة الأدبية ، ومن الأمثلة على استخدام « صلاح أبو سيف » له في أفلامه « بعد » دائما في قلبه « محاولة تشبيه الصعيدي في « الفتوة » وهو يجسر العربية - بالحمار « قالة التصوير تكرر الانتقال بينه وبين الحمار الذي يجر هو الآخر عربية مماثلة . وفي فيلم « هذا هو الحب » لقطة قريبة close up لعم « زينب صديقي » وهي تشيع الاشاعات حول

بنت الجيران ثم تقلة على لقطة لثريا تشتمل أو دجاج يأكل في نهم ، وفي ليلة الدخلة في نفس الفيلم ، لقطة قريبة ليد العريس تغلق باب البلكونة وينعان طرقا المزاج . وفي « مجرم في أجازة » ينظر اللص برغبة جنسية الى الخادمة ثم تقلة على كليبن بالحديقة يجري أحدهما خلف الآخر . وفي « البنات والصيف » يتخيل « حسنين » رياض « الخادمة » « سعاد حسني » (فرخة محمرة) ، وعلى السلاح تقيم الخادمة الشمسية وينظر اليها « حسين رياض » باشتهاء فتترب آلة التصوير لتأخذ لقطة قريبة للعمود وهو يخزم الرمل . وفي « بداية ونهاية » يقتصب ابن البقال « خديجة » في بيته ثم تقلة على لمبة غاز مشروخة .

ويعتبر فيلم « شباب امرأة » أفضل نموذج لاستخدام هذه الوسيلة الرمزية في التعبير عند « صلاح أبو سيف » فالشخصية الأساسية في الفيلم الشاب الريفي « شكري سرحان » الذي يند على المدينة لأول مرة فيقع بين مخالب صاحبة السرجة « تحية كاريوكا » التي تمتص شبابه بمثله رمزيا حمار السرجة الذي يدور مفيض العينين كل منها مستغل حتى يجهد ويمرض ، وكل منهما تنهم في سرجة السرجة حتى يكل ثم يدور من جديد . حتى الحوار في أجزاء كثيرة منه له معنى مزدوج ينطبق على كليهما الحمار والريفي . وفي إحدى اللقطات بينما كانت « تحية كاريوكا » تبخر الحمار . يدخل الشاب فتواصل التبخير حوله بعد أن انتهت من الحمار مباشرة .

هذا بالإضافة الى لقطات رمزية أخرى متفرقة بالفيلم مثل : لقطة لتحية كاريوكا ووراءها اعلان لمياه غازية يحمل عبارة « كبيرة ولذيذة » أو لقطة لها وهي تسحب « شكري » في الطريق بعد أن قيده بالزواج منها ، ثم تقلة على الضفة الأخرى من الطريق لنجد امرأة تجر خروفا من رقبته .

والتقابل والتطابق هما في الواقع وسيلتان تقليديتان في السينما إلا أن مبالغة « صلاح أبو سيف » في استخدامهما هو ما يجعل منهما بعدين من أبعاد طريقته في التعبير . كما أن لهما عنده طابعا خاصا أول ما يتميز به الوضوح : فالخادمة التي يتخيلها مخنومها « فرخة » ، والمرأة التي ورامها اعلان « كبيرة ولذيذة » ، والفتاة التي ترى أم حبيبها

لقطة « خديجة » وهي ملقاة على الأرض بين ساقى « حسنين » وقد أحاطا بالشاشة وكانهما القدر يطبق على روحها •

الممثلون وأدوارهم

ويجد الممثلون عند « صلاح أبو سيف » أدوارهم المناسبة ، وعلى الأخص الثانويين منهم ، فجميعهم تنطبق شخصياتهم على ما يختاره لهم من أدوار : المعبد في « لا تطفى الشمس » ، الأسرة اليونانية في « بين السماء والأرض » ، المراهق في « الطريق المسدود » ، الصاعدة في « الفتوة » ، الأخرس في « شارع اليهودان » ، التركي في « دايمى فى قلبى » •• كما أن بعض الممثلين الأساسيين لعبوا أفضل أدوارهم فى الأفلام التى أخرجها صلاح أبو سيف ، مثل فريد شوقي فى دور الصميدى فى « الفتوة » ، وسميرة أحمد فى دور الخادمة لى « البنسات والصيف » ، وشكرى سرحان فى دور طالب ريفى فى القاهرة فى « شباب امرأة » ، ومحمود الميحيى فى « الوحش » •• ويرجع ذلك الى قدرة « صلاح أبو سيف » على اكتشاف الدور المناسب لكل ممثل، ودقته فى إبراز ملامح الشخصية بوضوح وأحاطتها بالجو المناسب لها •

القصة على خلق الجو الشعبى

ويعتبر « صلاح أبوسيف » من خير مخرجينا فى خلق الجو المناسب الذى تدور فيه الأحداث ، وكل ما ذكر سابقا من تقابل وتطابق واهتمام بتكوين الصورة ، وقدرته على إبراز الممثل فى الدور المناسب له ، تلتقى جميعا عند « صلاح أبوسيف » لتحدد لنا هذا الجو ، فتبدو الأحداث وكأنها صورة منتزعة من الواقع بكل ملامحاته ، فالمشاهد لأفلام « صلاح أبو سيف » من النادر أن يقول : هذا غير معقول ، وإنما يندهش دائما لمطابقة ما يراه على الشاشة للواقع الذى يعيشه ، أو على الأقل الذى يعرفه •

والأجواء الشعبية التى عاش فيها صلاح وعرف وقائمه وتفصيلها هى أبرز ما يمكن أن ينقله ، فالسرجة فى « شباب امرأة » ، والمذبح وزنقة الستات فى « ريا وسكينة » ، والحمام الشعبى فى « لك يوم يا ظالم » ، والقرية فى « الطريق المسدود » و « الوحش » ، ودرج طياب عام ١٩٣٦ فى « بداية ونهاية » ، والكباريه فى « دايمى فى قلبى » •••

وهى تصل فتد الى ذهنها صور ماجة لأمها ••• كلها أمور لا يحتاج أى مشاهد الى بذل أدنى جهد لفهمها • وإمعانا فى الوضوح يلجأ صلاح أبو سيف أحيانا الى شرح الرمز نفسه بالحوار ، ففى فيلم « مجرم فى أجازة » مثلا يدعو المحامى اللص أن يبدأ حياة جديدة شريفة وهنا نسمع صياح ديك ، والتعبير الرمزي لهذا الصياح واضح هو الاعلان عن بداية فجر جديد ، ولكننا نجد المحامى مع ذلك يعقب على هذا الرمز « صياح الديك » قائلا : بداية فجر جديد !

وصلاح أبو سيف مفرم بتكرار التشبيه رغم وضوحه وربما كان هذا إمعانا منه أيضا فى الإيضاح فمثلا ، عندما يشبه الصميدى بالحمار فى « الفتوة » لا يكتفى بلقطة واحدة بين الصميدى والحمار ، وإنما يلج فى تكرار التشبيه فيأخذ لقطة لأرجل الصميدى وهو يجر العربة ثم نقلة على أرجل حمار يجر عربة ، ولقطة لوجه الصميدى ، ثم نقلة على وجه الحمار ، ولقطة عامة هنا ولقطة عامة هناك وحتى عندما يأكل الصميدى نقلة على الحمار وهو يأكل !

والانتقال من اللقطة الأساسية الى اللقطة الرمزية عند « صلاح أبوسيف » انتقال منطقي دائما هذا بعض حالات نادرة يثير فيها هذا الانتقال بعض الشكوك كما فى « هذا هو الحب » عندما التقل من لقطة قريبة Close ups ثم المرأة التى تشجع الأكاذيب الى نار مندلعة أو دجاج يأكل بشراسة • رغم معقولة التشبيهين وطرافة الثانى على الأخص ، فقد يدهش المتفرج ويتساءل من أين جاءت هذه النار أو هذا الدجاج ؟!

تكوين الصورة

والجانب التقابل والتطابق يتميز أسلوب « صلاح أبو سيف » بعدة خصائص أخرى لا تقل أهمية عنها مثل : الاهتمام الواضح بتكوين الصورة Preme ولا يقتصر ذلك على ترتيب أوضاع الديكور وتنظيم حركة الممثلين داخل إطارها ، بل يعتمد أيضا الى اختيار زوايا معينة تؤخذ منها اللقطة ، وتضرب لذلك مثلا من أفلامه الأولى : لقطة النار فى وسط الشاشة يحيط بها رموس العرب وأيديهم تتداخل ليلقى كل منهم بقطعة من الحطب تعبيرا عن انغماسه لمحاربة الرومان فى فيلم « مفارقات عنتر وعيلة » ، والمثال الثانى من أحد أفلامه الأخيرة « بداية ونهاية »

تمثل بصدق لوحات فنية لبعض جوانب بيئة الشعبية . وهي في الواقع أفضل ما أخرجه صلاح أبو سيف ، وفيها تفلح حاسته الفنية - بملامحاته الدقيقة - على قدرته الحرفية . وعلى هذا نخير ما يمكن أن نصف به « صلاح أبو سيف » هو أنه مخرج « الأجواء الشعبية » .

السخرية

القدرة على خلق « الجو » عند « صلاح أبو سيف » تعدد لنا إذن معظم الأبعاد التي يتكون منها الشكل العام لأسلوبه في الإخراج ، ولكن يبقى بعدان آخران لتكتمل أبعاد هذا الشكل ، الأول: ميل « صلاح أبو سيف » إلى السخرية ، والثاني : نزعة الملحة في جذب الجمهور . والأول يدفعه إليه تامل الروح المصرية الساخرة فيه ، أما الثاني فما يدفعه إليه هو رغبته في ضمان شباك التذاكر لمنتج الفيلم الذي وضع فيه ثقته لإخراج فيلم ناجح يعود عليه بالربح .

وتسمح معظم سخریات « صلاح أبو سيف » - في كل أفلامه من أولها إلى آخرها - في لمسات خفيفة غالبا . . . « على الماضي » ، « دور مبالغة أو إخراج صارخ » ، كما أنها في معظمها يقابلها « عليا روح الفكاهة لا النقد المر » . والواقع أن « التقابل » عدم تبصير عن نزعة الساخرة كما أنه كثيرا ما يستخدم « التقابل » أيضا للسخرية ، ويمكن الرجوع للأمثلة المضروبة سابقا للتأكد من ذلك . وهو لا يقتنى بهذه الصورة الرمزية في سخرياته ، وإنما نجده يسخر بصراحة من التركي الذي يطمع في العمل « باشكاتب » في حين أنه لا يعرف كيف يكتب اسمه في « دايمى في قلبى » ، ومن الزوج « الحبش » الذي تستفله زوجته في « شارع البهلوان » ، ومن المستدين الذي يهرب عندما تشتد الأزمة إلى الصلاة في « الفتوة » . ويمكن أن نعتبر فيلم « الأسطى حسن » بروته سخرية من الفقير الطماع الذي يتخذ طرقا ملتوية للثروة فيعود خائبا إلى فقره . . . وكذلك فيلم « الفتوة » فهو سخرية من ذلك الصعيلى الذى يدعو إلى التعاون والتكافل ضد نفوذ المحتكر ثم يتخلى عن مبادئه ويحتل دور المحتكر نفسه بعد أن عرف الطرق غير الشريفة للوصول . . . وينتهى به الأمر إلى السجن .

ويعتبر فيلم « بين السماء والأرض » أوضح مثل لروح السخرية في أفلام « صلاح أبو سيف » . فالسخرية هي القاسم المشترك الأعظم بين كل أحداث الفيلم وشخصياته ، سواء المحبوسين منهم داخل المصعد أم الموجودين خارجه . أنه يسخر من وكيل العبارة الذى يعمل عمله غارقا فى مكالمات تليفونية مع عشيقته جالسا على مكتب فخم تدور امامه مروحة تلتف من حرارة الجو ، ومن السينمائيين الذين يبدون متفعلين أكثر من اللازم ليعضوا على أنفسهم أهمية أكثر من اللازم أيضا ، ومن اليك السابق الذى ما زال محتفظا بمنهجيته ، ومن العجوز المتصابى الذى يبحث عن زواج جديد تاركا زوجته وأولاده فيموت فى المصعد . . . ومن الزوجة التى تسمح لنفسها بعلاقات غرامية ، وأخيرا من بواب المصاراة الذى ينظر إلى حادثة المصعد - التى جاءت من أجلها سيارات الإنقاذ وشرطة النجدة - على أنها « فرجة » يمنع بواب المصاراة المجاورة من التمتع بمشاهدتها لأنه - الكثير - منه من قبل من مشاهدة حادثة مماثلة في عمارته !!

اجتناب الجمهور

يتخذ « صلاح أبو سيف » عدة وسائل لاجتناب الجمهور هي :

أولا - الأغنية والرقص : فهما من أهم عوامل نجاح الفيلم في العالم العربي ، ولذا لا يكاد فيلم من أفلامه يغلو منهما مما أو من أحدهما على الأقل . . . ويمكن القول على سبيل الحصر أنه من بين الثلاثة والعشرين فيلما التى أخرجه صلاح أبو سيف لا يوجد سوى أربعة فقط تغلو من الأغنية والرقص وهي : بين السماء والأرض ، وأنا حرة ، والطريق المسدود ، وشارع البهلوان . ويجب التنفـرج في معظم الأحيان مبررات مقولة لاستبعاد مشاهد الأغاني والرقص في الفيلم ، ولكنه يفاجأ بى أحيان أخرى - غير قليلة - بغرضها دون مبرر اللهم الا بعض المبررات الواهية .

ولكن إذا نظرنا إلى هذه المشاهد بغض النظر عن أهميتها الدرامية وجدنا « صلاح أبو سيف » يصل في بعضها إلى أرفع مستوياته الفنية ، فمن أحسن ما أخرجه صلاح أبو سيف (من جهة الحرفيـة السينمائية على الأخص) رقصة زينات علوى وهي

موضوع الفيلم نفسه ، ويجلس متشبها بمقعده يكتف
أنفاسه منتظرا النهاية ..

وغنى عن القول أن أفلامه البويسية مثل « ريا
وسكينه » ، والوحش - والأفلام المليئة بالمارك عامة
تتوفر فيها الأمثلة على هذا الاتجاه ، ولكن أوصح
مظهر له تجلده في فيلم « لك يوم يا ظالم » لما امتلا
به هذا الفيلم من محاولات القتل والسرقة والغداع
التي قام بها « محمود المليجي » وعلى الأخص في
مشهد زيارة « محمود المليجي » لغاتن خلسة في
بيتها . واليك تفاصيل هذا المشهد .

نفايا داني يدخل محمود المليجي ، وبسما هو يحكم سبالة
حولها تدخل حماما (توري) فيختبئ ، وراء ستار . يبدو على
لجان الارتباك حتى يتوقع المتفرج أنها ستفصح بحرده بنظراتها
القلقة (توري) ، تبحث الحماة من حمدا ابنها لتبحث بهلتصيح
الحذاء بجانبه تلمس محمود المليجي المختبئ (توري) ، تبس
أن تنجبه الحماة نحو الحذاء لقطعة لوجه المليجي يطل من وراء
الستار يتبعها « قطع » على « سيد أبو بكر » وهو يشير ناحية
المليجي ويصيح : « اسمه ايه اللي أنا باحبه اهو » . وهنا
يدرك المتفرج أنه لا محالة قد كشف أمره ، فهذا ما توحى به
الفتلات (توري) ، ولكننا نقابا بأن « سيد أبو بكر » يقصد بقوله
أحد الحشرات الطائرة . تتقدم الحماة لتأخذ الحذاء الذي
يقف بجانبه محمود المليجي (توري) ، وتمتد يدها « زوداد التور
تبرجيجا » ، تنع يدها على حمدا ابنها ولا ترمي ما بجانبه
لأنها كانت تنظر إلى زوجة ابنها وهي تكلمها ..

وما يكاد المتفرج يأخذ أنفاسه حتى يعود إلى توره من
جديده فقد رأيت الحماة وهي خارجة طربوش المليجي ، ويتوقع
المشاهد أن ست الآ .. طربوش من هذا ، ولكن الآ تشر
اليه ونقول بتفصيل إلى لجنى تسيت طيس الطربوش . وينتهي
هذا المشهد البرليسي

الخاتمة

هذه هي الخطوط العامة التي تحدد لنسا ملامح
« اخراج صلاح أبو سيف » بكل ما به من منجزات
صاعدة أو هابطة ، حاولنا أن نتبعها طولا وعرضا .
وجملة القول فإن « صلاح أبو سيف » الذي قدم لنا
اللوحات الشعبية الرائعة ، والشخصيات المصرية
الأصيلة : الفلاح والعامل والصعيدي وحتى الاقطاعي
والمتحدر والمجرم بصورته المصرية .. وأخيرا وليس
آخرا فإن « صلاح أبو سيف » الذي أخرج شباب امرأة
والفتوة وبين السماء والأرض وبداية ونهاية ،
وكلها تمثل قمعا في أفلامنا العربية ، قد فرض
نفسه على تاريخ السينما عندما باعتباره واحدا من
أسهموا في دعم الفن السينمائي في مصر . ولهذا
الأفلام التي مثلتنا في الخارج حتى الآن كانت من
« اخراج صلاح أبو سيف » .

مقدمة على الموت في « ريا وسكينه » ، البخسور
التصاعد الذي يكاد يخنق الأنفاس .. دقات الطبول
المفرزة .. الظلال الكثيفة .. تمايل الراقصة وقد
دار بزأسها المخدر ، ودارت بها الدنيا .. نظرات
العصابة المقررة .. وكذلك رقصة « تحيه كاريوكاه
أمام « شكرى سرحان » في « شباب امرأة » ،
الموسيقى المرحية .. تنثنى الراقصة الذي يشير
الشهوة .. نظرات شكرى البلهاء .. الإبتسامة
العريضة على فم الراقصة الماكزة .. الأجسام ترقص
(من وجهة نظر شكرى) ..

أما مشهد رقصة « ساهيه جمال » في المغارة في
« الوحش » فيعتبر من أفضل نماذج الإخراج من
نوعه في السينما المصرية . بل في السينما اطلاقا
فقد وفق صلاح أبو سيف إما توفيق في التنسيق
بين حركات كل من الراقصة ، والانتاع الموسيقي ،
وتلة التصوير ، وأفراد المصمصة الذين أحاطوا
بالراقصة يصفقون لها ، والقطع والانتقال من لقطة
لأخرى . وتم هذا بشكل يحصل من المشهد واحدا من
خير النماذج التي يمكن أن تقدم للدارسين للدلالة
على أفضل الطرق في استغلال كل الامكانيات
السينمائية في وحدة متكاملة لاجراء المشهد ..

ولاشك في أن دراسة المونتاج « الطويلة التي من بها
صلاح أبو سيف كانت له خير فائدة هائلة
المشاهد التي يقوم فيها المونتاج بالدور الأساسي »

ثانيا - المارك العامية الوطيس : فرجل الشارع
عندنا مغرم بها أيضا - وربما يرجع ذلك نوعا ما
إلى أثر بعض اتجاهات الفيلم الأمريكي - . وهي
تعتبر عنصرا أساسيا في بعض أفلامه مثل :
مغامرات عنتر وعيلة ، والصقر ، وريا وسكينه ،
الوحش ، والفتوة ، ومجرم في أجازه .. فضلا
عن المارك الخفيفة التي يطعم بها بعض أفلامه
الأخرى مثلما فعل في « الحب ببدلة » و « لك يوم
يا ظالم » و « لا تطفئ الشمس » . وهنا أيضا نجد
أن بعض المارك لها ما يبرره ، وبعضها يعتمد على
مبررات واهية ، كب أن بعضها يعرض بطريقة
معقولة . وبعضها يبالغ فيه من حيث الإطالة أو
إظهار البطولة .

ثالثا - الحوادث المثيرة : فصالح أبو سيف
يميل إلى عرض الأحداث حيانا بطريقة مثيرة
يضطرب لها قلب المشاهد ، وتجعله ينسى حتى



ضيفنا الموسيقي المرتقب

سلطان كوداي

بقلم: الدكتور ساحة الخولي

ولكل هذه العوامل مجتمعة كنا ننادي بتوجيه الدعوة الى فلان العجر الكبير كوداي لزيارة مصر لكي نستعرض بغيره الواسعة في تطبيق دراسات الموسيقى والتربية الموسيقية وجمع الفولكلور الموسيقي .

وكوداي مؤرخ درس تيسرات التطور الفني والاجتماعي في بلاده دراسة واسعة ، وكتب في مقال له (عن زيميله وصديقه باترونك) دراسة تحليلية لتغيرات الحياة الموسيقية في العجر منذ منتصف القرن الثاني مينا بذلك طبيعة البيئة الفنية التي نشأ فيها جيلده هو وباترونك ، وانا نورد هنا مقتضات مختصرة من هذا التحليل التفصيلي لا ليحتيا في فهم نشأة كوداي كعسب ، بل لمراقبتها فهي تكاد تنطبق على تيارات الحياة الموسيقية في بلادنا اليوم .

• سارت الموسيقى في ركب التلدم والبطلة القومية في العجر يعضى وليدة ولم يكن لها حظ الادب والفكر ، ولم يظهر بين الجيل الاول في القرن الثاني للمسيحيون علماء ، ولما الامر قاصرا على الموسيقى الفاراجة Popular التي ينشرها ويعزفها القفر (السيجان) معزفة ومزوقة ، وهذا اللون هو الذي قل علما على الموسيقى العجيرة عنه الاوربيين جميعا .

ولم تصب العجر الجيل الاول من الموسيقيين العلماء الا بعد ذلك وابرزهم « ليست » Idast و « ايركيل » وكان هدفهم خلق اسلوب فوس مجرى في الموسيقى ، وكان لجهودهم في هذا السبيل صدق محسوس ، لولا ان تيسار التلدم لم يستمر في الفترة التالية بسبب الانقسام الشدا الذي تقسم الحياة الموسيقية في البلاد منتصف القرن ، وكان صدى لا عاته من انقسام في ميادين السياسة والادب .

كانت العيسمة الموسيقية موزعة بين معسكرين متحاذين الاول يسمى لرفع مستوى الواسي الموسيقي لكي يجازى المستوى الاوربي ، ولذلك القسري انشئت الدرسه العليا للموسيقى (الكونسرفتوار) سنة ١٨٧٠م والتي صرح خصامس لادورا (١٨٨٤) ، وكان نجاح هذا الاتجاه مرسوما بمحاولة عدد من الموسيقيين الاجانب ممن تكونت منهم اللجنة او جاليسه صغيرة منزعلة عن الحياة العجيرة بل لم يكن افرادها يتحدون بلغة البلاد ، ومع ذلك فقد كان لهؤلاء الموسيقيين الاجانب فضل عظيم لهم السدين وضعا اساس الصيغة الموسيقية الحديثة وعزروا بلغة « التكنيك » الاوربي القوي ، وهو تكنيك تقني عليه

في العام الماضي احتفلت العجر واحتفل العال كنه معها ببلوغ فلانها الكبير « كوداي » مسن الثمانين ، وكان لهذا الاحتفال صيغة شعبية عامة لان كوداي يعد من رواد الفكر والفن في بلاده وهو داعي الموسيقى العجيرة وحياهه سلسلة من الكلاخ الفني والاجتماعي في سبيل تحقيق بهمه روحية لشعبه عن طريق المعرفة الوثيقة لموسيقاه الاصيله ومع ان شمسونه العالمة كؤلف موسيقي بدأت خارج بلاده اولا الا ان وقته سرعان ما عرف قدره فافسح عليه مظاهر التكريم ومنحه الاوسمة واستاد اليه رئاسة مجلس الشئون ويمنه عمدا في الهممة الوطنية ، تقديرا لجهوده الطويلة والفتية المبذورة في سبيل الموسيقى العجيرة .

وان لزيارة كوداي المنتشرة لبلادنا لتتخذ مغزى خاصة بالنسبة لنا في هذه الفترة الهامة من تطورها ونحن على اصاب نفهشنا الموسيقية ، فهو من الشخصيات الفنية المتعددة الجوانب التي نستطيع ان نتلمس في خبراتها الطويلة معالم طريق المستقبل فكوداي ليس مؤلفا موسيقيا عظيما كعسب ، بل هو عالم وباحث موسيقي من الطراز الاول ، كان له اكبر الفضل في خلق وتوجيه الدراسات العلمية للموسيقى الفولكلورية في بلاده ، وهو كذلك اسندا ومرج جليل عرف كيف بوجه الثقافة والتظيم الموسيقي في بلاده توجيها رشيدا لتغلب في فترة قصيرة على الامة والسطحية الموسيقية التلقينية بين غالبية ابناء الشعب وغرس بدلا منها وقيا موسيقيا متالما وايضا بالملوسيقى العجيرة ، دون تصعب فيق ، وكان سلاحه في هذه الشورة الفنية الموسيقي الفولكلورية والفناء الكورال لاسان من التراث العجري .

ونحن اليوم اشد ما تكون حاجة الى توثيق معرفتنا بشمل هذا الطراز النادر من الشخصيات الراكمة العكبة فلا شك اننا نستطيع الاستفادة من حصيلة تجاربه كتثير اماننا الفكري الخويل الشاق ، طريق الرقي العلمي والفني بموسيقانا على اساس من تقاليدنا ولغتنا الاصيله كما فعلت العجر على يد « باترونك » و « كوداي » فان هناك تشابها غريبا بين ظروف ومراميل تطور العجر - فنيا واجتماعيا - وبين ظروف بلادنا فهي بلاد لها تراثها الموسيقي غير الاوربي الذي يصت الى موسيقانا صلة قرابة وذلك بحكم العناصر والاجناس التي يتكون منها الشعب العجري وبحكم تآثره بالملوسيقى التركية اتسدا الاحتلال العثماني .

أصيلة اللاتينية ، ولكنه كان في الواقع نواة التطور في المستقبل .

وفي الجانب الآخر كان هناك معسكر المذاهبين عن الموسيقى التقليدية الأوروبية ، وهم فئة من الفجر (التسيجان) وبني الموسيقيين من أصفاء المعلمين ممن لهم سطحية الهواة Dilettantism ممن لا يعرفون التونة جيدا ولا يستطيعون تدوين العناهم تدوينا صحيحا ، ومع ذلك كان لانهم جاذبية ودرق كلالا لها الذبوع والانتشار في كل أنحاء البحر .
ولقد كان للانقسام بين هذين المعسكرين ، وتكثات الجمهور على موسيقى التسيجان ثقافة أثار سلبية إذ ظلت الغالبية المطلقة من الجرمين ، وخاصة في الريف والأقاليم غربية ناعما عن الموسيقى الجديدة التي انتصر أمرها على أقلية صغيرة من سكان المدن الكبرى .

وكان الموسيقيون المثلثون يسفرون من موسيقيي الفترة وملحنى اللاتيني ويهترون موسيقى الفجر احتفارا أشدت وطأة تحت تأثير انتشار موسيقى فاجنر بينهم ، وتعاونا في هذا الاتجاه حتى أنهم أنكروا إمكانية خلق موسيقى مجرية أصيلة ، رغم أن فاجنر نفسه كان يفتأ بذلك ويشجع رواد هذا الفن الجري .

ولقد لعبت الموسيقى نمها بين هذه التيارات المتنافرة ولم ينتج أحد في التوفيق بينها ، ولذلك واجه جيل الموسيقيين اللاتينى في مطلع القرن العشرين انقساماً جدياً بين موسيقيين اتسبوا علما عموما بالعلوم الموسيقية الأوروبية ولكنهم مقلدون يسرون على هدى المذاهب الفنية الأجنبية ، ومن جانب آخر وجدوا الزهارة في اللاتيني المارعة التي ليس لها أي ارتباط بالثقافة القديمة الأسيلة لموسيقى الجرية .

ولكن مساعدتهم على شق طريقهم تلك النهضة الكبيرة التي شهدتها الجري في مطلع القرن العشرين حيث استمداد الجري القوي من تديلت غخته الأحداث منذ ١٨٤٩ - أعينته وقوته وبدأت الجري تتسلق مرة ثانية ، بفضل الجهود القصية لعدد من علمائها في ميادين التربية والتاريخ والتراث القومي بكل عنصر ، وكذلك الموسيقي والألمان الوطنيّة القديمة ، ولدت في أفي الطبيعة الثقافية والفكرية موهبة متفردة في كل الميادين وسد الغلاف نشاط محمود إما أن يكون بشيرا ينضم هائل أو تديرا يفضي كير .

النهضة

في هذه البيئة وهذا المناخ الثقافي نشأ كوداي ، وهو ابن أسرة متواضعة ، كان عائلها يمسصل موظفا بالسلطة الحديدية ولكنه كان من عشوة الموسيقى وكان منزله حافلا بالموسيقى التي يجزلها من مجموعات الهواة ، وكان لطبيعة عمل والده أثر في تعريف الصبي الصغير بالبيئة في الأقاليم والريف الجري بعيدا عن العاصمة حيث التي هناك بصورة تليق من الفولكلور الجري ، كانت من المتأثرات الموجهة لتقدير وإتجاهه الموسيقي في المستقبل .

أما كتب يقول : : قضيت في اقليم - جالانتا - سبعة من أمد سنوات صبي ، ولقد خلط هذه السنوات في مؤلف أوكستراي شهر لاني لبحاها غالبا ، هو - رصايت جالانتا - .

تلقى كوداي تعليمه جيدا ، وكان يعزف البيانو والتشيللو منذ صغره ، واتحق في شبابه بالجامعة حيث درس اللغتين الجرية والألمانية مع عناية بالفلسفة والأسانديات ، وكان في السوكت نفسه يهضر دروس التأليف الموسيقي بأكدريه - بودايت - هل الأستاذ - كرسرا - ، وبعد تخرجه من الأكاديمية اتجه له لفرصة السفر إلى - باريس - حيث استكمل دراسات التأليف على - نيدرا - .

وبدا يكتب مؤلفاته الموسيقية الأولى على نهج أسلوب برامز ، واستكنه لم ينتج بمجسود اثنين الأسلوب اللاتيني بل أخذ يستأثر لنفسه عن ماهية الموسيقى الجرية

الأصيلة ، وعن الطريق أصبح لفن موسيقى قومى ، واتجه به البحث إلى الموسيقى الشعبية التي هي عصب كل فن قومى ، وعاله ما وجد في مجموعاتها الغريبة من تحريف وإضافات شوحت طابعها ، فاستزم أن يخرج بنفسه لجمع تلك الألحان من مناطقها الأصيلة ، وبدا سنة ١٩٠٥ أول رحلاته الفنية في الأقاليم الجري ، وخاصة الواقعة على الحدود ، لجمع التراث الموسيقي ، وفي إحدى هذه الرحلات التقى بموسيقى شاب حديث التخرج يجوب الريف لتس الغرض ، وهكذا بدأت صداقة العمر بينه وبين مواظته العظيم نيل - بارتوك - Bartok وبدأ تعلموها الفني والعلمي المتشرد في سبيل جمع الموسيقى الشعبية وتدوينها وفحصها باعتبارها الجلود العيفة للثقافة الموسيقية الجديدة الأصيلة .

ولقد أسفرت رحلاتها المشتركة عن إصدار مجموعات علمية مهمة من تلك الألحان غيرت أفكاره السائدة عن الموسيقى الجرية تغييرا جوهريا ، ونجسها في أنتاج التجمع بأهمية هذا العمل وعاشا حتى شهدا نعمة جهودهما مثقلة في حركة شاملة لتسهيل الصوتي والتكوين والدراسة العلمية للموسيقى الكلاسيكية الجرية لعلماء من أكبر ما عرفت أوروبا في هذا القرن ، كما أهما اشتركا في وضع القواعد العلمية للتجربة للجمع والتدوين والتقييم ، ولتلك تلك القواعد تقديرا غالبا في أوساط العلوم الموسيقية (الفولكلولوجية) وأصبحت من المراجع الهامة في هذا الميدان .

غير أن هذه الرحلات الفنية ألحزت لمرّة أعظم من هذه ، تمثلت في الإنتاج الفني الأصيل لهذهين الفنانين العظيمين ، وإن تعرض بارتوك وكوداي لتأثير المؤثرات الشعبية ليدل على حقيقة هامة ، وهي فقدت الأساليب القومية الثانية من أساس واحد مشترك فلقد كان هدفهما خلق لغة موسيقية مجرية تنتمي في الوقت نفسه إلى القرن العشرين ، ولقد حقق كل منهما الهدف بطريقة الخاصة وسفارا في التأليف الموسيقي في طريقين مختلفين يكمل أحدهما الآخر ، فينبط إنهم بارتوك من مناهة الجرية ، مداعيا ومعبوا ، في الصفات الأخيرة من حياته وارتفع فوق المستوى القومي والألماني ، نجد كوداي شديد الانتماء بشعبه وتراثه ، بعيدا عن النزعات القومية وعن التجديد المتطرف ، ففي حياته سافرا على رسالة لموسيقى الجرية جاعدا في الانتماء من مواظته والسمي بهم بأسلوب قريب إلى لفسهم .

ولا أعرف بلدا أسد حفا في نهضتها القومية في هذا العصر من الجري ، إذ تعطلت لها كل يد هذين العجزيين نهضة موسيقية مثالية .

ونهضة الجري لا تتمثل في الارتكاع للأهل بمستوى الوعي الموسيقي التصير لخصب ، بل تتمثل في كل شيء في اللغة الموسيقية الجديدة التي خلقتها لها هذان الفنانان فأسما صوتها للعلماء ، وربما كان كوداي أوثق صلة بالموسيقى الجرية القومية الحديثة وأعمق جذورا في التراث الجري من بارتوك الذي أصبح من معالم الأناشي .

ومؤلفات كوداي الموسيقية التي ثلاثشجرة عالية ليست عديدة ، فلن مكانة لا تقوم على الوسرة بل على القيمة النوعية لثقته ، ومؤلفاته تنقسم إلى موسيقى غنائية وكورالية ، وموسيقى أوركستراية ، كما أن له بضعة مؤلفات للبيانو وأخرى للتشيللو وكثيرا من المؤلفات للاطفال ، وله ثلاثة أوبرات لم تنتشر خارج بلاده .

وأشهر مؤلفاته الكورالية على الإطلاق - الكزمور الهنجراري - Psalmus Hungaricus وهو عمله رقم ١٣ ، كتبه سنة ١٩٣٣ احتفالا بمرور خمسين عاما على اتحاد الجرمين التكوين المعاصرة الجرية : بودايت - وقد اختار نفسه من الزمور الخامس والخمسين الذي دخل تراث الفولكلور الجري بفضل شاعر لديم عاش في القرن السادس عشر وولد في نفس القرية التي ولد فيها كوداي .

وكان اختيار النص عوفقا والهيئة الكلمات خيال المؤلف وكانت عقيمة الواقع في تلك الفترة التي كانت أوروبا تن فيها من جراح الحرب العالمية ، ولذلك وجد استجابة سريعة في نفوس الأوروبيين جميعا رغم أن لحنه بالغ المجرية ، وبلغ من نجاحه أن عزف في خمس عواصم أوروبية وفي نيويورك إحدى عشرة مرة في عام واحد لم قلعه توسكاني في ميلانو بعد ذلك بخمس سنوات . و « الزمرد اللؤلؤ » موضوع لمصوت التينور وكورال من أصوات الأطفال مع الأوركسترا ، وقد وجد فيه المجرية والأوروبيون لحنه جديدة تنسج بظلمة الموسيقى المولودورية المجرية فلاحها ذات طابع خاص ، أي تنتمي إلى السلم العكسي الذي يصبره كوداي دمل الموسيقى المجرية العذرية ، وجاء تلحينه دراميا قويا وتجلت فيه الصنعة الفنية الممارسة وخاصة في تنسيجه البوليفوني التصاني بأسلوب بوليفونية القرن السادس عشر ، وأصبح اهتمام كوداي بالكتابة البوليفونية الصالية الواضحة من أهم معالم أسلوبه ، وخاصة في المؤلفات الكورالية التي تشهد بذاته بروح بالستينا في وفوس خطوطه الملودية المتعاقلة الفنية . وتجلت الموسيقى في التعبير عن الرسالة الإنسانية العنيفة التي تحملها كلمات النص مبعبرا جديدا أصيلا مقفا ، بعيدا عن التزيينات التجديدية النورية المساندة في أوروبا في ذلك الوقت ، والتي انكرت الكثير من الأسس الفنية للموسيقى ورفضت مفاهيم المقامية أي وجود محور صوتي تنح إليه وترتكز عليه أصوات المقام أو السلم الموسيقي ، وبالتالي من عزوف كوداي في هذا المؤلف عن المبدأ العنصرية الاندفاعية ، وتصدىقه بفكرة المقام Tonality التقليدية استطاع أن يطلق شيئا جديدا أثبت به أن الموسيقى الفنية على المقامات لم تستطع كل إمكاناتها بعد ، كما قال بارتوك .

وتولدت مؤلفاته الأخرى وكان للموسيقى الدينية فيها نصيب ، وأخذت أعماله الأوركسترالية تنتشر خارج بلاده على نطاق واسع فسمع له العالم ورفضت جالاتا Galanta (١٩٣٢) ، ورفضت « ماروسيتيك » Marosszek ومتابعة « هاري يانوش » Harry Janos المكونة من أوبرا بإحدى الأسم ، كما سمع وكوشنرو الأوركسترا ، ومتنوعات للأوركسترا (عزفت باسم متنوعات الطاووس Peacock ١٩٣٩)

وكل هذه المؤلفات تشهد بأنه قد وفق تماما في حل مشكلة الموسيقى القومية المجرية ، إذ أنها تمثل تزواجا خصبيا بين مفهون موسيقى شرقى الطابع مع صنعة (تشكيل) أوروبية جيدة ، فهي موسيقى تعتمد عصارته الحية من ألحان الريف القديمة ، يفهمها لآباء المجر بلغة عالية أوروبية ، وليس من العسير تتبع الذبوع الأصل لآلحان كوداي التي كانت تعد من أهم عناصر أسلوبه ، فآلحانه زاهرة بظلال لحنية شعبية كما أنها تنزع كثيرا نحو التكرار ، ولطفي فيها مسافة الرابطة بدلا من مسافة الخامسة التي كانت تحتل المكانة الأولى في السلم الغربي الكلاسيكي . وتنازع ألحانه كذلك بظلال خاصة تبرز طابع المقامات القديمة .

أما لغة كوداي الهارمونية فتعبر عن الكروماتية في نزعة تأويلية Impressionist غير أن استخدامه للهارمونيوات الكروماتية يفضح نية الحزن وليس لجرد التلوين الإيجابي على طريقة التأثيرين الفرنسيين .

وهو في صياغته لموسيقاه كلاسيكي متحفظ ، بعيد عن التجارب المتطرفة ، إذ وجد في مقاييس الصيغة Forma التقليدية الكلاسيكية ما يلائم لحنه ، وأن كان يعمل في التعبير الرابضوي للتحرر الصيغة في بعض أعماله الأوركسترالية ، وبناء مؤلفاته عادة واضح متماسك وكثيرا ما يستخدم مبدأ تحويل الألحان Metamorphosis في تحقيق هذا الترابط كما في السيمفونية في مقام دو . ومن القوى معالم أسلوبه التوزيع الأوركسترالي الذي يشهد بمسيطرة كبيرة على طابع أصوات الآلات وتلوينه الأوركسترالي لأمع جذاب دون صخب

سرف ، ولعل سر بره يرجع إلى المقارنات الانفرادية للتأليف التي يستبدعها إلى آلات النفخ الخشبية ، وإلى كتابة النسخة للزخرفة للآلات الوترية .

أما الموسيقى السوفونية فلم يقرها كوداي إلا وهو على اعتاب الثمانين ، فكتب سيمفونته الأولى في مقام دو الكبير (١) التي دلت على أن أربعة المؤلفات المتتالية لا زالت على توليدها ، وأن السنوات ذات أسلوبه نضجا وإسالة . والسوفونية مكونة من ثلاث حركات فقط تتبع أولها القالب الكلاسيكي لصيغة الصنوات ولكن في مضمون عميق الاتصال بالملكلور المجرى فلحنها الأول يقوم على مسافة الرابطة في سلم خاص الطابع ، ونسب هذا اللحن يعود للظهور محورا في الحركة الثالثة التي تستنبط منها روح الرقص ، أما الحركة الثانية البطيئة فهي مجموعة من التنوعات في لحن كروماتي نسم ، وبهذه السوفونية أثبت كوداي طاقية المادة الفيلسوفية لتفضيات الكتابة السوفونية .

وإذا تركنا تحليل عناصر الأسلوب عند كوداي ووجهنا اهتمامنا إلى الطابع العام لذلك الأسلوب كما يحسه المستمع العادي في المؤلفات الأوركسترالية لوجدنا أسلوبا ميلوديا غريبا واسع النفس ، تغلب عليه روح التسامح ويسوده شيء من الحزن ، كما وصله بارتوك ، ويعمد كوداي في بعض النواحي إلى إدخال فقرات سهلة من النوع المادج تحتل على العنان ما يعرف باسم « ريكترس » Verbunkos وهو نوع من الرقص الشعبي القديم كان يرقصه الجنود في لفصامات موسيقى الفجر التي تنتقل من الهدوء البطيء إلى السرعة العاصفة (ويضع أثر هذا النوع من رفضات ماريونستيك وفي الانتعاش من متتابعة هاري يانوش ، ولكن كوداي لم يكن يسمح لهذا اللون السفلي من الموسيقى المجرية بأن يشغل حيزا كبيرا من لحنه .

ملحوظات

والأ كذا قد تناولنا من قبل كوداي المؤلف المعاصر ، وكوداي العالم المولودونجي ليس لنا أن نلتمس هذا العرض لتخصيصه حين أن تعرضي لكوداي الاستلا والري ، لأن له في هذا البلدان شائنا لا يقل عن منزلته كمؤلف .

وقد خرج كوداي جلا حلالا من الموسيقيين المجرين الذين درسوا التأليف الموسيقي عليه في الأكاديمية ، وكان يعنى عناية خاصة بتحقيق السيطرة الناعمة على اللغة الهارمونية وعلى الصياغة الكلاسيكية وهو الذي أدخل دراسة بوليفونية القرن السادس عشر في مناهج الأكاديمية ، وكان يحرص على أن يترك للطلاب فرصة النمو الحر لشخصيته الفنية حسب استعداده ، وكان يعنى بتدريب تلاميذه باتجاهات الموسيقى المعاصرة ، ولكنه كان يتجنب أي إشارة إلى مؤلفاته هو .

ولعل لفصل كوداي - أسلا الجيل في بلاده - يتجلى فيها قدمه تعليم الأطفال من أعمال موسيقية كتبها أو أدها للأطفال فلحنها تعليم سهلة للبيانو وأخرى غنائية لصوتين على الصحنه مجسدية فديعة لقاد الأطفال في المدارس ، ومؤلفات كورالية لتكوير الأطفال ، وهو يعتقد أن أساس التعليم الموسيقي في الطفولة الفن . وليس أصح للطفل المجرى من أن ينشأ على أغاني بلاده ، ولقد ازدهرت على يديه حركة واسعة تنظيم فرق الكورال للشباب فهو يعكس أهل المستلبل « بالشبيبة الفنية » . وهكذا أصبح في الموسيقى متشاك لكل طفل ونائش في الحزب ولم يعد قادرا على فئة معينة من فئات الشعب ، ولذلك تتفق ما كان يرجوه كوداي من بحث دواي لبلاده عن طريق الموسيقى .

(١) عرفت هذه السيمفونية في لندن في العام الثاني وقادها المؤلف بنفسه .

منذ تسع سنوات كان أحمد صبري يقضي أيامه الأخيرة تحت سحابة قائمة اكتنفت اسمه كما اكتنفت عينيه اللتين قدم نورهما لفنه ... فلما ارتحل شعر محبوه بالأسى لفقدانه .. وكتب العقاد بعد موته بأيام يقول ان عمله هو الأثر الصالح الباقي في فن التصوير العصري ..



« الراهبة : صورة للفنان أحمد صبري »

واختص الأستاذ الفنان حامد سعيد فن صبري بمقالات نشر بعضها قبيل وفاته ونشر البعض الآخر في مناسبات مختلفة خلال السنوات الماضية .. وقد كانت هذه المقالات أضواء القيت على فضائل فن صبري ، ودعوة إلى التأمل والرؤية الواعية العارفة ... وقد أحاطت هذه المقالات فن هذا المصور الكبير بالتقدير الذي لم ينله في حياته . وودت عنه احكاما جائزة كانت تصدر من تعجل النظر في فنه أو من الانبهار بالاتجاهات الصارخة الحديثة التي كثيرا ما تعجب عن الانظار قيم الفن الصادقة ، أو من الالتجاء في التزام نهج الفن الإلقاء المرقى لا يجد المتحمسون له بهيتهم بهيته عتق صبري ..

« غازف المود .. صورة للفنان أحمد صبري »



أحمد صبري

« فنّان الصورة الشخصية »

بقام : بدر الدين ابوغازي



«بألمة الجواقة صورة للفنان أحمد صبرى»

لقد كان ظهور أحمد صبرى مع طليعته جيل من الفنانين المصريين بعد سنوات من الفراغ الفنى ، وحين بدأت الحياة الفنية فى مصر جاء بدها فى عصر كان التشخيص من مطالبه ، والاحتفال بصور المعانى من اهتماماته ... كان العصر تشفى أسماعه أغاني سلامة حجازى وقدرته على تلوين صوته وتصوير المشاعر وتقليد مظاهر الطبيعة ... صوت الطيور ... وعصف الرياح وهدير المياه .. وكانت اللوحات الفنية فى شعر شوقى تستهوى الأئدة ، والصور الوصفية فى أدب المنفلوطى تهز النفوس ... كانت « الصورة » من مطالب العصر يتلمسها الناس فى الشعر والفنساء والأدب ... أكان ذلك لشغف دفين « بالصورة التشكيلية » بعدم صوم طويل عن المرئيات ؟.. أكان مطلب الناس للممثل الفنى الشخصى هو الذى يدعوهم الى أن يتلمسوا موضه فى الصورة المسموعة ، والصورة المقروعة ؟

من أجل هذا جاء اتجاه أحمد صبرى منطقيا مع عصره واحتياجات بيئته ... ولما ذهب صبرى الى باريس لاستكمال دراسته لقى اضطرابا مدينا فى الحياة الفنية .. كانت هذه أيام الصراع بين النزعات الجديدة التى تخلت عن الحرب وبين القيم الخالدة التى استقرت فى الفسنى عبر القرون ... وكان فتاتو ما بعد الحرب يحاولون تحطيم هذه القيم ، ويطلقون عليها « سوارىخ » الفنانين « الضواري » الذين أحدثوا انقلابا فى الألوان وطريقة وضعها والتناسق التقليدى بينها ... وكانوا يسلطون عليها أيضا نظرات « السريالية » النافذة الى خبايا النفوس وعالم الأحلام .. وكانت الأحلام كلها مفرغة من رعب الحرب فانتشر فى الفن موجة من القلق والاضطراب .. وكانت التكيبية قد دقت قبيل الحسرب وتادها ومهدت للتجريد ..

ومهما يكن من أمر هذه الأحكام فان لأحمد صبرى فى تاريخ الفنون التشكيلية مكانة ببلورت على هذا البعد الزمنى ، وفى فنه من القيم الباقية ما يربطنا معه بوشائج من الألفة والمحبة ، ويدعونا الى أن نردد فيه التأمل والنظر ..

ولكى نصديق الحكم على صبرى يجب أن ننظر اليه فى إطار عصره ... وأن نتأمل فنه كنتاج لهذا العصر ..

وأدرك صبرى أن هذه النزعات لا تتجاوب مع نفسه فهو يرى دائما أن التصوير لغة الرئيسات وأن محتواه هو التعبير عن الأشياء الحقيقية وكشف الجمال الكامن فيها ، فتأى عن هذه الاتجاهات وجاهد فى الاحتفاظ بما اكتسبه من قيم وظاهر معالم شخصيته فى إطار هذه القيم المكتسبة .

وماد صبرى الى مصر فقدم لها فنا يشبع بالبساطة والدوق وتلقى فيه اللامات الصافية مع تنافس الالوان وبراعة التكوين .

ولكل فنان مجال للتعبير عن نفسه ... « موضوع » يستطيع أن يتحدث فيه بلهجة صادقة ... وعلى قدر توفيق الفنان فى اكتشاف موضوعه يكون توفيقه فى « تعبيرة » . ولقد كان صبرى آمينا مع نفسه فادرك أنه ليس شاعر « الطبيعة » الخارجية ولا « مصور » الحد التاريخي . . . وإنما هو فنان « الصورة الشخصية » ... تلقى فى أعماله الى جانبها بعض المناظر الطبيعية . . . ولوحات « الطبيعة الصامتة » . ولكن لاكتشاف صبرى جاء فى الصورة الشخصية موضوعه المفضل ، ثم فى « الطبيعة الصامتة » لأنها أيضا تصوير للملامح « الشيء » كما أن الصورة الشخصية تصوير للملامح « الشخص » .

ولقد أتاحت « الصورة الشخصية » لصبرى أن يعرض مواهبه كمصور نافذ البصيرة ، مرهف الحس وأن يسجل من خلالها مقدراته التكوينية وخصائصه اللونية ولساته الشاعرة .

وكان صبرى صادقا فى اختياره فى مجال « الصورة الشخصية » ، فهو قد عكف على محيطه ويثته ، لم يكن صبرى مصورا للبلاط ولا مصورا لأصحاب المراكز والسلطان ، وإنما كان مصور الطبقة الوسطى . . . اختار نماذج فنه من الافراد المحيطين بحياته ، من الأشخاص

المعادين فلم يشغل ما يشغل مصورى البلاط والعظماء من العناية بإبراز الأهمية الاجتماعية للشخص الذى يصورونه وإنما اتجه فى حرية وتلقائية الى تصوير ملامح الشخصية لا مركزها ... إنسانيتها لا وضعها الاجتماعى .

وتحس أزاء لوحات صبرى بالغة بينه وبين من يصورهم . . . ألفة تنتقل من الفنان الى المشاهد ... والشخص فى لوحاته ليس هو « الموديل » وإنما هو « المجلس » هو الإنسان الذى ربطته بالفنان وشائج مودة وإذا كان بعض الفنانين يعرضون من خلال « الصورة الشخصية » « عينات بشرية » فإن صبرى يعرض « الإنسان » الصديق والأليف وهو يكشف فى لوحاته عن « فردية » جلسيه حتى ولو لزم أوضاعا بذاتها . . . وتظهر أمام لوحات صبرى بحياده وموضوعيته ، ولكن هذه الموضوعية تصبحها محبة تضي على اللوحة نبض الحياة الذى يسرى من الاتصال المباشر بين المجلس والمصور . . . وصبرى لا يحور الشئ « الجلسي » ولا يبالغ فيه وإنما يلتزمه ... الصديق فتد « احترام للواقع ... غير أنه يعطو شخصية من يصورهم فى وجوههم ، ويوسع خصائصهم المميزة فى ملامحهم ... ويكشف أحيانا عن روحهم فى لمحة ... ومن خلال هذه الأعمال ترى ما فى الأشخاص المعادين الذين توخر بهم الحياة من اختلاف فى ملامح الشخصية . . . وفى النماذج النفسية .

ويتركز اهتمام صبرى فى « الصورة الشخصية » على جلسيه فتختفى من أغلب لوحاته العناصر المساعدة التى يستخدمها بعض المصورين لإظهار براعتهم التشكيلية . . . وتكاد خلفية اللوحة عند صبرى أن تكون مجرد نغم لوني خال من التشخيص يصاحب معالم الوجه التى يركز عليها اهتمامه .

ليس التزام قوالب معينة وإنما مناظرة الصدق
وفي الصفات الموضوعية لفن صبرى قرابة بفنون
التراث من حيث تميزه بالوقرة والرصانة ورحابة
النفس والبعد عن التعبيرات العنيفة التى تتعارض
مع لغة النفس المصرية وسلامتها .

كذلك كان التزام صبرى للأكاديمية المحافظة
ما يبرره من ظروف واحتياجات مجتمعة بل إن له
فى التيارات القريبة أصداء تتجاوب مع زمنه .
ففى الوقت الذى كان صبرى يعرض فيه
« بالغة الجسوفة » و « عازف الصود » كان
« بلاطون » و « شابلان ميدن » يعرضان مع
« أساتذة الحقيقة » « عازفة الجيتار » « مناظر
الطبيعة الصامتة » . وكان فى تيارات الفن
الغريبى نزعة الى التزام الجمال والصدق والعودة
الى أعمدة الأكاديمية فى الفن بعد أن أرقهته
أساليب التعبير العنيفة .

ولقد ألقت الظروف على صبرى أن يكون رائدا
فى تعليم الفن وأن يكون أستاذا لاجيال تخرجت
على يديه « وإيمانه صبرى وصدقه وأخلاصه
اقتضاه أن يلتزم الأصول الفنية التى تعلمها وأن
يلقنها تلاميذه ... ولقد كان يبيت فيهم حبه
لفن بحماس واندفاع ... كان طرازا من أساتذة
المراسم الذين أدركوا واجب الاستاذية وتفانوا
فى أدائهم .

ولقد قومت طريقة صبرى اتجاهات تلاميذه
ورعيتهم من الانحصراف ، وأمانتهم على استكمال
أساليب المعرفة قبل ابتداع أسلوب شخصى ...
ولقد كان صبرى يعنف على تلاميذه من أجل
نشر تعاليمه ولكنه عنف مرجعه لفنه وإيمانه
بضرورة التمكن من أصول التعبير الفنى قبل
التحرر والانطلاق .

وستظل قيمة أحمد صبرى باقية فى تاريخ
نهضتنا كفنان عصر وأستاذ جيل .

ومرجع ذلك هو اهتمام صبرى بجلبه لذاته
لا لما يحيط به ، ولأنه وقد كانت الطبقة الوسطى
« محور فنه » فإنه التزم صدق التعبير عنها فلا
تلقى عنده بذخ الثياب والزينة التى تسود فى
لوحات روبنز ولا غناء ألوان تبيان ولا العناية
بالثياب والتفاصيل المحيطة التى تظهر فى
لوحات فان ايك ... وإنما تلقى الإنسان فى
بساطته بطل عليك فى الفلة .. وكان الفنان يقدمه
لك لتتعرف اليه وتقترب منه لا لتنظر اليه
من بعيد .

وعندما صور صبرى بعض الانداز فإنه
صورهم لا لتقرب أو للملقى الاجتماعى وإنما
لصدقات تربطه بهم ولتقدير لأشخاصهم .. كذلك
كانت لوحاته من « العقاد » و « المازنى »
و « توفيق الحكيم » .

فى هذه اللوحات وهى من إنتاج مرحلته
الوسطى التى تبدأ مع لوحته المعروفة « الراهبة »
سنة ١٩٢٦ وتمتد حتى الأربعينيات من النصف
توفيق الفنان صبرى فى اختيار ألوانه للوحات
واللون المعبر والحركة الموحية ... فمؤخرة العقاد
تم من صلابة الإرادة والاعتداد بالذات ، وعن
نظرة النافذة فى آفاق المعرفة تشارك فى هذا
الايحاء للرأى الجليلة التى اختارها الفنان له ،
ووضع اليدين ، وبعد النظرة والمسطحات اللونية
العريضة والألوان التى آثر استعمالها للتعبير
عن الشخصية ... بينما يستخدم الفنان فى
صورة توفيق الحكيم اللون الهامس ، واللمسات
الخافتة والتناغم الذى يخلق بالرأى بين أحلام
هذا الفنان وآفاقه .

ومن هنا يبدو ارتفاع أحمد صبرى من « الواقع
الفوتوغرافى » الى « الواقع الفنى » .

ولئن كان صبرى لم يستخدم أساليب الأداء
الشرقية فإن ذلك لا ينتقص من الطرب بفننه
فالتعبير الفنى يتسم لكل الأساليب ومناظرة

الاتجاهات الجمالية لفرقة الباليه والتوجهات للإمام بلينتجراد

بقلم : انطون جناوى

الباليه السوفيتي في القاهرة كل عام يعد حدثا فنيا عظيما ولقد اتيج لنا مشاهدة مجموعة من الفرق المتسلسلة من فرقة البولشوي الى فرقة نوفوسيبيريك الحديثة بنجومها الامة كما اطلتنا هذه الفرق بمؤلات جديدة ذات تشكيلات تعبيرية حديثة تعكس حيوية متجددة على لغة التعبير .

وقد زارتنا منذ ثلاث سنوات فرقة مسرح « كيروف » الشهير بلنتجراد وكان هذا المسرح يدعى سابقا مسرح « ماريينسكي » وهو الذي يختلف منذ قرنين تقريبا بتعاليم مدرسة الرقص الروس التقليدي وكان له الفضل في ابتكار الباليهات العظيمة لتشايكوفسكي تحت توجيه مصمم الرقص الشهير بتييا ، كما تخرجت فيه الرافعات الشهيرات مثل بالوفا وكارسالينا ونيسكي واولانوا ، اما الفرقة التي زارتنا هذا العام وهي ايضا من مدينة لينتجراد فتتبع مسرح عالي « المسرح الصغير » .

وتتمتع هذه الفرقة - ككل فرق الباليه السوفيتي - بكامل الاداء في كل وقعاتها ، فالسباق مشهودا تماما ، والراسم مرفوع في نيل وسك تطين رشيقين ، والاذراع مرنة ومفردة جيدا وكل ذلك بكثير من التساوق الموسيقي مع احساس ايقاعي ممتاز .

« مشهد من أحد الاستعراضات التي قدمتها فرق الباليه »





« منظر من بحيرة البجع »

به أن كمال الأداء الإلهي لا يعلينا عن النظر بعين التكثير إلى المتصور التعبيري ، فمعظم أفراد هذه الفرقة من الشباب الذي لا يزال يلتفت إلى التأثير الماعلى العميق كما تغلو الفرقة من الكلمات الفردية فليس بين والعصيا المتفردين من يمشان بشخصية بارزة تصل إلى مرتبة التجميد الكلاسيكية ، وتجد مثلا أن البالية « المائتات السبع » الذي لا يتطلب استرسالا في التعبير الأكاديمي ، يلقى نجاحا يوقو الباليهات الكلاسيكية الجديدة « بحيرة البجع » و « بغيته » التي تكشف عن قصود في التعبير ، رغم كمال الأداء الإلهي . إذ أنه للوصول بالرقص إلى أدنى درجات الفن التعبيري لابد أن جانب كمال الأداء في الإبداع ، من انعكاس التأثير الماعلى على حركات الرقصات ، لأن الأداء النقي ليس إلا وسيلة للوصول إلى التعبير الطلق الملائق عن شعور أو عاطفة .

فندما نتعلسنا الإعجاب أمام رقص أولانوفنا يجب أن نعرف أن دقة الأداء الممتاز ليست هي كل شيء ، ولنا أن نتساءل ما الذي تمتاز به هذه الفنانة الكبيرة من ذميلاتها الأخرى قد يصرفنا ومن يستبدون ويقفون غيرا منها ، أن تعبير أولانوفنا الأصغر هو ولا شك الذي ينتزع تصفيقنا لها ، أرايت كيف تتطلب سلاها وكيف ترتفع بها في زوايا مختلفة تصحبها حركات الأيدي والأصابع الرشيدة الناعمة ، وكيف تسترخي بهتان بين ذراعي رفيقها ، هذا هو فن الرقص الإصيل الذي يهزنا ويحركه غوايقنا .

والآن ماعى الإلهجات الجمالية لفرقة مسرح لامي في الأعمال التي قمعتها لنا هذه السنة ؟ والى أي حده لايت الاتجاه التعبيري الحديث الذي يخلق مع الفكرة الزائلة في الحركة الفنية والفكرية والتشكيلية التي نشهدها الآن وهل استطدلت في الأشكال التعبيرية تصحيحات تقلى شكلا جديدا على موجة الجمال ؟ إن البالية ككل عمل فني يجب أن يستوحى من فوق العصر الذي يعيش فيه ، فلك أن فن الرقص لا يتوقف عند الباليهات تشويكوفسكي التي صممها بتيبا ، فالشكل الذي يتخلده التعبير لا يجب أن يتجدد وقد كغور فعلا في كل الفنون ، لناخذ مثلا التعبير بالكلام عن معنى ما ، فنحن لا ننتهج اليوم الأسلوب الكلاسيكي نفسه أي نفس الجمال ، التي كان يستعملها أجدادنا للإشارة إلى المعنى نفسه ، إن المعنى واحد لا يتغير أما شكل التعبير عنه فهو الذي يتغير مع الزمن .

وفي هذا الاتجاه فإن باليه « المائتات السبع » مؤلفه يوسف والذي قدمته لنا هذه الفرقة يتألق - بجهد مشكور - الرقص الشرقي في آثار فني أكاديمي معلى ويؤدى مزج هذا الموضوع الشرقي في الأكاديمية الكلاسيكية إلى نجاح يوقو تأثيره في نفوسنا كل ما نعوذنا لأن تلك الأوضاع الجديدة المستوحاة من الشرق توافق صدى عبقيا في نفوسنا ، ولقد اتجاها بعيدا نحو رفع الحركات الشرقية إلى مستوى جمالي وفنى رفيع .

وهناك عمل آخر نتجج بأشكاله الجديدة والآثار المتأهنا بحركات حديثة تعد امتدادا للكلاسيكية التقليدية وهو البالية السلى صممه كونستانتين بوبارسكي ، استل الرقص بصرح

لامى لينتجرا ، على السمولية الكلاسيكية لبروكوفيف ، ولكن تلق هنا قليلا لتثير سؤالا هاما : إيمان اعتماد الرقص على موسيقى لم يؤلف أصلا لذلك ؟ لا نلن ذلك ، إذ أن الرقص فن مستقل بنفسه وتصويره للموسيقى بمشاهد متتابعة يجعله تابعا في هذه الحالة لكن آخر .

والى هذا الباليه يمكننا إضافة الباليه الصمم على موسيقى « رغبة الساعات » لبونكييل ، ولقد ألفت الصيغة عيصايفا وأبرزته لنا بعلم جميل في إطار أخاذ وبسحر جذاب واحساس مرعب .

وقد شاهدنا أيضا ثلاثة بالباليهات من المدرسة التعبيرية هي فرتيسكا دا ريميتو والفنانة المياد ، وألفاس الحزين وهي مؤلفة في مزيج من الواقعية الشعرية والأكاديمية الكلاسيكية .

ولا يولونا أن تنوء بالباليهات الكلاسيكية التقليدية التي قمعتها لنا هذه الفرقة بحيرة البجع وبغيته .

وأخيرا فلن العرفى الذي قدمته لنا هذا الموسم فرقة مسرح لامي من لينتجرا بأصالتها التي تجمع بين التوافق والتوازن يبرز لنا المدرسة الرفيمة للتصوير للرقص السوفيتي بمطالعة ناجحة بين الرقص الكلاسيكي بتأليده الطيعة والرقص الحديث الذي ليس إلا امتدادا له .



بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

جائزة نوبل تدخل خمس مرات متزلا واحداً وفي عائلة واحدة

شكل ١٩٤٠

مدام كورى وتزوجها سنة ١٩٤٠
صورتهما في العمل شارح لورد
بعد أن مالا جائزة نوبل بعداه واحدة

١٩١١ جلست نهاراً أو ليلاً أمام شاشة التلفزيون رأيت المعجزة حيث ينتقل بك في العالم من بلد إلى آخر ، وتتابع الآثار كيار الفسراء والمؤلفين ، فهذا شكسبير وذلك دكنز ، كما تساعد الأحداث في حينها أو يمنحها بقليل ، وقد حدث أن شهادتي الطبيب الأمريكي غروثوف في اللعنة التي كان يلقى فيها خطابه في ألمانيا الشرقية ، وذلك بواسطة القمر الصناعي لتتبعنا الأمريكي ، وبأن شئت التمسديد فانهم كانوا يرونه ويستمعون إليه بعد فوات لحظة غشيلة جداً من الزمن تقدر بواحد على ثلاثين جزءاً من الثانية ، وأنها عملية سهلة أن نحسب بنفسك مقدار هذه الفترة المشيلة ١٩١١ اعتبرت أن المسافة بين برلين الشرقية وسكان الولايات المتحدة هي حوالي عشرة آلاف كيلو متر ، وأن سرعة الأمواج الكهرومغناطيسية التي انتقلت بها الصور للأتملة ألف كيلومتر في الثانية ، وما عليك إلا أن تقسم المسافة بين برلين وأمريكا على المسافة التي تقطعها هذه الأمواج في الثانية فتحصل على الجواب الدقيق الذي أعطيناه وهو واحد على ثلاثين جزءاً من الثانية .

ولا شك وأنت تعجب بالتليفزيون والقمر الصناعي الذي نقل الصورة نهاراً أن هذه الانتصارات العلمية الكبرى كانت نتيجة مجهود العلماء داخل المعامل ، وهي تلك الهياكل القمصة كما سماها « باسكير » عندما قال :

« أنه يجب أن نحميها قدر حمايتنا لأنفسنا ، إذ تسر فيها الإنسانية ويزدهر الإنسان ، في حين ينساق خارجها أحيانا لامل بريرة ولحماة حقاً لتطحن نفسه وهلاك البشر » .

وإنه ليس مني في هذه الأيام التي يتربح العالم فيها بين التسابق في صناعة الأسلحة نارية وبين السلام نارية أخرى أن أحدث الفاري في أحب السير العلمية ، فقد حدثتني على صفحات المجلة عن أحد عمالقة الذرة « نيلز بور » Niels Bohr واليوم أتحدث عن عائلة بأكملها : الأب والأبنة وتزوجها ، حصل كل منهم على جائزة نوبل في حين حصلت الأم عليها مرتين ، وكان ذلك خلال ثلاثين سنة ، ولم يحدث أن دخلت هذه العائلة الرقيقة خمس مرات متزلاً واحداً وبين عائلة واحدة .





شكل ٢٢

صورة أخرى في السنة ذاتها لمدام كوري وزوجها بير كوري وبينهما كريستهمسا إيرين في المنزل الذي دخلته جائزة نوبل خمس مرات - ١٠٨ بولفار « كليرمان » بباريس

الكبير كورون A. Curton ، وكانت متجه في ذلك الوقت الى بحث الانواع الاسلجية فلم تجد مكانا لها بالعمل ، وكانت طالع النشرات الاحيرة للمجمع العلمي علما تجد مبحثا آخر لا يحتاج للادوات الحديثة التي يفتقر اليها الموضوع الاول ، وانه ليسرني ان اسرد هذه الوقائع التي لا يجدها المطالع في الكتب ، فقد استقيتها من الاستاذ الكبير جيه A. Guillet وما كان اسعد حقل العالم متعنا طالمت مدام كوري نشره بكارل الخاصة باشعاع اليورانيوم .

لغريب فرانك Philippe Frank استاذ جامعة براج دراسة فلسفية في مناقشة الاسباب والسيئات ، ولابليل بول

و الوزير السابق واستاذ السوربون دراسة هامة في موضوع الصفقة والاحتفالات ، وله كتاب معروف عنوانه « الغرة والياس » File et Fosse ، لو انهما ارادا ان يهدا مثلا اعلى بغيرياته لصوت الصفقة والصادقة الغربية للعالم اعتبرنا الساعة التي ظلمت فيها ماري سكوروبسكا - مدام كوري - نشره بكارل من السمات الغربية للعالم ، ولا افول المسيدة للعالم كما سبق ان قلت في محاضراتي السابقة ١

ومن يدري فان مركزنا العلمي اليوم وطريقة فهمنا للاشياء في نظرية الكم وغيرها كان من الممكن ان يتغير تغيرا كبيرا في العلوم الذرية حتى في اكتشاف القنبلة الذرية والقنبلة الهيدروجينية لو ان كوري لم تطالع هذه النشرة من نشرات المجمع العلمي .

هذه العائلة هي عائلة « مدام كوري » ، فقد منحت مسج لزوجها بير كوري Pierre Curie جائزة نوبل سنة ١٩٠٣

لم منحت بمفردها هذه الجائزة سنة ١٩١١ ، لم منحت كريستهمسا « إيرين كوري » Irène Curie هذه الجائزة سنة ١٩٣٤ ، كما منح زوج ابنتها « فرديك جولي كوري » هذه الجائزة ايضا ، وقد سمى « كوري » باسم حماه لشهرتها ، وبذلك تكون دخلت هذه الجائزة الرفيعة خمس مرات في المنزل الذي نراه في الصورة

اما رب العائلة « بير كوري » فقد مات في حادثة الاصدمة لوري في الشارع سنة ١٩٠٦ ، وبعد منحه الجائزة بثلاث سنوات ، اما الثلاثة الآخرون فقد ماتوا من تأثير الراديوم والواد الاشعاعية الاخرى التي كتشولها والتي تعرضوا لها بطبيعة معلوم طوال حياتهم ، فمات مدام كوري سنة ١٩٣٤ ، وماتت إيرين سنة ١٩٥٥ ، والطفات شملة الحياة في زوجها جولي سنة ١٩٥٨ .

والآن نبين الاسباب التي دعت المجمع العلمي بالسويد الى ان يمنح هؤلاء الطغام الاربعة هذه الجائزة الرفيعة خمس مرات فقد كان لهم كتشوف عدة اولها اكتشاف الراديوم وكان ذلك من عمل مدام كوري وزوجها ، ولانها اكتشاف الكواد الشعبة صناعيا ، وكان ذلك من عمل كريستهمسا « إيرين » وزوجها « جولي » وستندع هذا العمل الآن ونرجعه الكلام عليه في مقال آخر . ولتبدأ الآن في سرد الوقائع التي ادت بدمام كوري وزوجها الى اكتشاف الراديوم والنشاط الاشعاعي .

بعد ان اكتشف رونتجن Rontgen اشعة X مرض هنري بوانكاريه الرياضي الفرنسي العروف بتكنااته المتقدمة في جسة بالمجمع العلمي الفرنسي اول لوح فوتوغرافي اخذ بصقده الاشعة ، وفكر مع بكارل فيما اذا كانت اشعة اخرى لمسير الاشعة السينية X ومن نوعها يكون مصدرة الاجسام الفلورية Fluorescents عند تعرضها للضوء ، فامتن بكارل املاح بعض المادن النادرة « اليورانيوم » وبذل ان بلغ على الظاهرة التي يتوصلها من زميله وجد ظفيرة اخرى تختلف عن الاولى كل الاختلاف ، ذلك ان ملح اليورانيوم تبيضت منه دون تأثير سابق للضوء اشعة طبيعتها غير معروفة .

وبما يجدر بالذكر ان تعارف « بكارل » كانت تنحصر في ان يعرض اليورانيوم لضوء الشمس ثم يغمسه على اللوح الفوتوغرافي ليري أثر الاشعاع الذي اكتسبه من الشمس ، وقد حدث ان ظل الجو قاتما في باريس بطريق الصفقة ثلاثة ايام متتالية في وقت كان قد نسي فيه بكارل قطعة من اليورانيوم على لوح فوتوغرافي ملقى بورقة سوداء وداخل درج العمل ، ولم كانت دهشته عظيمة عندما راي آثارا على اللوح الفوتوغرافي رغم عدم تعرض هذه القطعة لضوء الشمس ، وقد تأكد بكارل ان هذه الخواص لا تتعلق بتعرض سابق للشمس ، بل ان هذا الاشعاع يستمر مهما طالقت المدة التي تعجز فيها قطعة اليورانيوم في الظلام .. وهكذا اكتشف بكارل في الوقائع الظاهرة التي سمها مدام كوري فيما بعد بالنشاط الاشعاعي .

وكانت ماري سكوروبسكا « مدام كوري فيما بعد ، وبعد زواجها من بير كوري - وهي طالبة بولونية قد انتهت من حصولها على ليسانس العلوم من السوربون ، وشرعت تبحث عن مكان في العامل التي كان يديرها في ذلك الوقت الاستاذ ليبمان Lippmann والتي ادارها فيما بعد استاذي

لقد خلصت هذه البقلا لعمق هذه الفلكية .. مع أربع هذا النشاط يوما هي طبيعته ؟

هذا موضوع شائق للبحث ، هذه تصاح رسالة لـدكتوراه العلوم ، هذه أرفى علماء للعمل فاعمال « بكارل » حديثة في ذلك الوقت لم يتعمق احد في كل معامل أوروبا فيها فلا كتب ولا نشرات علمية ولا مقدمات غير هذه الشرة الفاعلة ليكابل التي تعمل سنة ١٨٩٦ تاريخ مولد الكثير من الاحياء منا .

وهكذا احتوت مدام كوري حجرة خالية من وسائل التفتنة ليست بالسوربون بل بفناء مدرسة الطبيعة بشارع لوموند ، ولا يوم المشتغل بالأبحاث في جامعة كبيرة سوى السماح له بمكان يعمل فيه ، وعلى الذين يقصرون عنايتهم على المباني فينظفون عليها الاموال الطائلة أن يتذكروا أن المباني ليست كل شيء ، فالتجارب لم تكن يوما أعمدة وصلات ونوافير وبراج إذ من تلك الحجرة المتواضعة خرجت أبحاث الراديوم للعالم منتصرة مؤلفة بمصر جديد .

ولقد بدأت أعمالها بأن تقيس قوة اشعاع اليورانيوم وتوصلت في البدء لقواعد عامة منها أن قوة الاشعاع تتناسب مع كمية اليورانيوم ، وأن الاشعاع لا يتأثر بالتفاعل الكيميائي لليورانيوم ولا بالموائل الخارجية كالحرارة والضوء ..

بعدت كثيرا في العلوم التجريبية أن قواعد لا تجد نفسيا في البقا ويبدأ الباحث في تطيله ، ولكنه لا يلبث أن يجسد التفسير في قوانين معروفة وسابقة فيلج التجديد والابتكار في هذه النخبة .

أما هذه اللاحقات الأولى وغيرها لـدام كوري فقد اكتسبت عكس ذلك إذ ظهر لها أنها أمام قواعد جديدة وأصلل الاشعاع لابد أن يكون من الخواص الجوهرية للذرة نفسها .

ولقد تساوت أن كان هناك أجسام اقترى لها هذه الخاصية من الاشعاع فتركت مؤلفات دراسة اليورانيوم إلى دراسة كل الأجسام الكيميائية المعروفة وجدت أن مركبات عنصر آخر اسمه الثوريوم استطاع أن نفس القوة ، وهكذا وجدت أن ظاهرة الاشعاع لم تكن خاصة بمادة دون الأخرى ، لذلك استلشت الاشعاع ، وسعت الأجسام التي لها هذه الخواص مناسر مشعة .

ولقد كانت مدام كوري متعطشة للمعرفة إلى أقصى حد ، وهي صفة من صفات العلماء ، وعرفنا من أن تعمر دراستها في المركبات البسيطة فقد بدأت تلخص جميع العينات التي كان يختارها معها بيير كوري والموجودة بطريق الصدفة في مدرسة الطبيعة فتفحصها الواحدة بعد الأخرى أمام الـاكتروسكوب الذي يقيس الاشعاع ، وحصرت جهودها في جميع العينات التي تحوي اليورانيوم أو الثوريوم . وهنا كانت المفاجأة الكبرى والنتيجة غير المتوقعة ، فقد وجدت أن الاشعاع في هذه المرة أقوى بكثير جدا من الاشعاع الذي تسببه نفس الكمية الموجودة من اليورانيوم أو الثوريوم في هذه العينات الأخيرة بالذات .

وفد اعتقدت أن هذه المفاجأة قد تكون وليدة خطأ في سير التجارب ، ومن عادة الباحثين أن يعطوا الشك في العمل أولى دائما من الاعتقاد بالوصول إلى شيء جديد ولكن كوري أعادت هذه التجارب عشرات المرات دون أن يتغير الخلف .

ولم يكن للعائلة سوى مطرح واحد وتفسير واحد هو ضرورة احتواء هذه المعادن على مادة أكثر اشعاعا من اليورانيوم والثوريوم ، ولكن ما هي هذه المادة يا ترى ؟ ونحن نعلم أنها كانت قامت بتعطيل كل العناصر الكيميائية .

لقد أجاب مدام كوري على هذا السؤال بشيء من الثقة في التفسير أجابة هي طابع كيان الطماء ، فوصفت فرميا جريئا ورأيا جديدا : هو أن هذه المادة عنصر جديد ، غير الناصر التي نعرفها ، ووجدت وجود عنصرين لا عنصر واحد .

وهكذا اكتشفت مدام كوري وفريقها العنصر الجديد الذي سمته البولونيوم نسبة إلى بولونيا موطنها الأصلي لمـالراديوم، وتمت المراحل الخمس من اكتشاف الراديوم والتشخيص الإشعاعي وهي :

المرحلة الأولى : اكتشاف الأشعة السينية X

المرحلة الثانية : اكتشاف بكارل لغواص اليورانيوم سنة ١٨٩٦ .

المرحلة الثالثة : التشرة التي وفعتها كوري بمفردها عن اكتشاف خواص الثوريوم

المرحلة الرابعة : اكتشاف مدام كوري مع فريقها البولونيوم

المرحلة الخامسة : اكتشافها مع فريقها ومع بيير الراديوم وإذا افترنا نقرة على ما نشر بعد اكتشاف بكارل ثبت لنا أن الدور الهام بين الثلاثة الذين تكافوا في الأيام الأولى لاكتشاف الراديوم كان لـدام كوري ولعل أهم هذه الأيام ذلك اليوم التاريخي الذي دخلت فيه معمل لييمان بالسوربون لتكتب نشرتها الفاعلة للمجمع العلمي الفرنسي الأربعة ١٢ أبريل سنة ١٨٩٨ والتي بيّنت فيها زيادة الاشعاع إلى مائة بها يورانيوم عن اليورانيوم ذاته والتي استنتجت فيها العناصر الجديدة .

ولقد انحصرت المسألة بعد ذلك في عمل فطن لعزل هذين العنصرين البولونيوم والراديوم حيث نطالع في النشرات الخاصة بوجودهما أسماء مدام كوري وبيير كوري وبيرون ، وحيث جرى كلمة راديوم لأول مرة في شرة وفيها الثلاثة معا في ٢٦ ديسمبر سنة ١٨٩٨ ، وحيث نظم أنه لتصوير أول ديسغرام مسين الراديوم فطت مدام كوري وفريقها أربعة أعوام في هسهده الصورة الفلكية من وسائل التفتنة ، وهي الكمية الأولى التي كانت لازمة لتواجه بها علماء الطبيعة والكيمياء ، والتي استطاعت أن تحسب بوزنها الوزن الذري للمادة الجديدة التي سمته ووضعتها في جدول العناصر .

وعما يجدر بالذكر أنه عندما قرر المجمع العلمي باستوكهولم منح جائزة نوبل للطبيعة في نوفمبر سنة ١٩٠٢ منحها ثلاثة علماء : بكارل ومدام كوري وبيير كوري .

وعندما كشفت مدام كوري مع زوجها الراديوم عز خيسر الاكتشاف العالم بأسره ، وصار الناس يتنبأون ببارب العواطف المستقلة فيفتنون من عهد قريب يمكن لتبسيطة بسيطة منه أن تحل محل المصابيح الكهربائية ، بل كانوا يتصورون أن لفظة صغيرة منه ستقوم مقام محطات توليد الكهرباء ، حيث يذهبون بالقليل من هذا المادة مصر جديد من الصناعة يروح فيه أناس آخر أرفى وأعلم من هذا الانسان ، وهكذا حلت كلمة الراديوم بين الناس مثل « حاتم الملك »

على أن ما تم من النهاية العلمية كان أكثر مما هسو متفكر في بين أينشتاين تعادل الطاقة وحسب هذه الطاقة الأشعة ، وعرف أنها والمادة طبيعة واحدة . بل فيه ثبت أن هذه المواد نفسها ممكن امتلاكها خواص لا طاقة أخرى في العالم ولاي مادة كذلك ، واستطاع بمساهمات أدخل فيها مبرع سرعة الضوء أن يفسر هذه الطاقة العظيمة .

المستشفيات التي بعد حادثة موبيدون القتال ، فكرت في عمل
أول نقالة تنقل جهازا أشعة X Voiture Radiologique

وقبل أن يأخذ هذا العمل شكله الحكومي أو العسكري
الرسمي ، أبرع لها الكثيرات من السيدات بياراتهن الخاصة
فكانت تباد إلى تحويلها إلى عربات مجهزة بأدوات الأشعة
والجراحة وتذهب في الحال إلى موبيدون القتال .

وفي السيارة التي خصصتها لنفسها كانت تنتقل هذه السيدة
الضابطة من ميدان إلى ميدان فتشاهد في شتى الأيام والأيام
تتسبب أجهزتها حتى ترى الإصابات الداخلية والطام وبينها
جسم معلق هو الرصاصة أو شظية القنبلة .. ويضرب سيارة
ومائتين وعشرين مصطفا تشاهد مدام كوري عالج الأطباء خلال
هذه الحرب الفروس مليونا من البشر .



ولعل الحرب كانت أكبر فرصة لاستخدام أشعة التي كان
استعمالها نادرا قبلها لم أصبح استخدامها ضروريا لتجساسة
عشرات الألوف من الجري الذين تجري لهم العمليات كل يوم
وكان الفضل الأول في هذا السبيل لمدام كوري .

وفي سنة ١٩١٥ استخدمت هذه السيدة الطالبة الراديوم
في معالجة بعض الجراح ، واختصت الجراح الموجود منه
لتخصيص الأرباب الخاصة بالمعالج وأرسالها للمستشفيات
ومدحت على أنشاز ذلك في العالم كله ، وبما الأطباء يستعملون
الراديوم لأول مرة في العلاج ، وفي علاج الأورام الخبيثة على
الخصوص ، فنشا بذلك راديويبراي جديدة ، وأصبحت علما
بدراسة الإخصابيون ، وكان على رأسهم الدكتور ريجر Regaud

وما زال يستغل في الناحية الأخرى من حديقة معهد الراديوم
بباريس زملا ، ومعاون د ريجر د ، في الأبحاث الخاصة بالبيرو
تيرابي وسحارة السرطان ، ومما يجدر بالذكر أنه قد عولج
« ٨٢١٩ » مريضا في هذا المعهد بين سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢٥ .

ولا شك أن الذين عولجوا حتى سنة ١٩٢٢ بمدون عشرات
الألوف في فرنسا وحدها ، وعرف هذا العلم الجديد السلي
أسسته مدام كوري في العالم أجمع ، ويظن أنه عولج بوساقته
ملايين من البشر .

وإذا ذكرنا الآن طبيب الذين ظفوا من أنحاء المعمورة
أن يتسلطوا بهذا المعهد عند بدء انشائه ، وإذا ذكرنا المجهود
الطبي الذي قام به الكثير منهم ذكرنا مدام كوري تلك التي
كانت في بدء هذه العلوم تتابع أيضا هذه الأبحاث في الناحية
البيولوجية والطبية والتي كان يعتمد عليها الاستئصال الدكتور
رجر كل الاعتماد .

وعندما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها زاد الإعجاب
بمدام كوري في أنحاء الدنيا ولم يكن في حوزتها بعد الهدنة
غير جراح واحد من الراديوم بينما كان بامريكا في سنة ١٩٢١
خصون جرما ، منها أربعة في باتيمور وستة في فيلادلفيا
في نيويورك ولا شك أن هذا هو الذي دعا Mrs Meloney
بعد زيارة حضرت فيها من أمريكا لمدام كوري إلى أن تلجا
إلى بنات جنسها عند عودتها لأمريكا للقيام بالتصايب وطني
لشراء الجراح الثاني من الراديوم وأهدائه لمدام كوري ، هذا
الكتاب الذي بلغ مقداره ٦٥٠٠٠ جنيه .

مع هنا بدأ موع جديد من التفكير وخيف من الأمل ، فلهذا إن
الطاقة المخدرة في نواة الذرة عظيمة جدا ، وقد نشأ لتسرى
أثارها اليوم في الأفران الذرية التي تدبر الصانع ، ومن أسف
في القنابل الذرية ، وسيفل أسما كوري ويكابر وأي راسلها
التهدم الجديد الذي تسلسل إلى معارفنا ، ويعد من أكبر
الخطوات العلمية في القرن الأخير أن لم يكن أكبر خطوات
الإنسان عند الطبيعة .

ولقد لبثت أن الإشعاع مصدرة داخل الذرة ، ولأول مرة
على حد تعبير ريشترينغ تملنا طريقة « بين الذرة » أي
« أتروا أوميك » فتعدنا بهذا حدود الكيميائيين ، ومن داخل
الذرة التي ظلت حتى هذا العهد مغلقة لا تعرف للتجزئة سبلا
خروجت من نواتها أول رسالة للعالم الخارجي .

وهكذا بدأ علم جديد في تهدم ثلاثة Desintegration
كان مركزه كوري في السويدون وبذرورد Rutherford
في كمبرج ، فقد بين هذا العالم لأول مرة أن غاز الهيليوم
يتكون من الراديوم مع أنه ليس من تركيباته ، وهكذا تحقق
في هذه التجارب أول تحول للناسر .

هذا هو الراديوم مجهود القرن الثاني في آخره وفي آخر
عامين منه والقرن الخامس . هذا هو النشاط الإشعاعي بين
بكارل ومدام كوري دبير كوري ودرلورد وإينشتاين وغيرهم

ليس مادة جديدة أو إشعاعا جديدا ، بل هو تفكير جديد
.. هذا الراديوم وليد مدام كوري التي ثابتت بطولها حتى
أنهم منحوها سنة ١٩١١ جائزة نوبل مرة أخرى .. هذه المرة
في الكيمياء على وصفها الأسس الكيميائية لهذا العلم العرقي .



مدام كوري اعلم وأشهر امرأة عالمة عرفها التاريخ ، وهي
التي لم يوجد غيرها على وجه الأرض جدي بان يعمل جائزة
نوبل مراراً في حياتها .

ولم تكن مدام كوري عالمة كبيرة فحسب ، بل كانت امرأة
لييلة الطاق نبيلة القلب على جانب كبير من البساطة ، ظلت
طوال حياتها لا تشتر كيمياء « إيرين » Dren التي حملت
بذورها جائزة نوبل و « آيف » Dren الصحافية المعروفة
أنها ليست أما ككل الأمهات ولا استأذنة ككل الاستأذنة ، ولا
تشتر أحدا ممن اتصلوا بها أنها امرأة عظيمة أو أن لها عملا
جديلا أو أنها استئذنة فوق الأرض .

وقد رفضت سنة ١٩١٠ كما رفضا فرنسا « دبير كوري »
عضو الجمع الفرنسي قبل وفاته أن قبل حمل وسام الشرف
من رئاسة الجمهورية الفرنسية كما رفضت ذلك مرة ثانية
في سنة ١٩٢١ . بل رفضت رغم الحاج الرابها أن تحتفظ لنفسها
بعد وفاة زوجها بجراح الراديوم الذي كان من عملها الخاص
والذي كان أول جراح تم استخلاصه في العالم ، وقد وودعته
معهد الراديوم ليكون ملكا للباحثين ، وكان يقول لمنه في ذلك
الوقت مليون من الفروكات الضخمة أي أكثر من ستين ألف
جنيه .

ولما وقعت الحرب العالمية الأولى « ١٩١٤ - ١٩١٨ » نقلت
مدام كوري عيملها هذا الجراح من باريس إلى مدينة يوردو
في فرنسا خوفا من استيلاء الألمان عليه وعادت لتقوم بنصبيها
كجندی عادي ، وكانت تعتمد أن الحرب سيطول أمدها ، وأن لا يرد
من مبيها ، وقت يضطر الأطباء فيه إلى إجراء العمليات الجراحية
في مكانها لكثرة الجرحى وعدم إمكان تنقل المصابين إلى

وفي مايو سنة ١٩٢١ دعا البستر هاردينج رئيس جمهورية بالولايات المتحدة مدام كوري لزيارة أمريكا فصاروا واحتفل بها هناك آلاف الرجال كما اتحنى لها آلاف النساء في ذلك اليوم التاريخي الذي وضع فيه هاردينج في حق مدام كوري الصنف الذي يحوي مفتاح الصندوق الذي به الجرام الثاني من الراديوم .

وهكذا آل عهد الراديوم في باريس أول جرامين : الجرام الأول من مصل كوري وجهدها ، والجرام الآخر من اكتسب واحتفظ في أمريكا ، ولم تتم هذه السيدة قبل أن تستلم معاصمها مكتب ملكية هذه الكمية للطعام أو المشتغلين بالبحث العلمي حتى لا يؤول إلى كرميتها من بعدها .

وسما هو جدير بالذكر أن الاتحاد العلمي قد تبرع لها بعشرة جرامات من الراديوم ، وتبرع لها هنري روشند ثلاثة ملين وأربعمائة ألف فرنك لتصرفها في نواحي البحث ، بل تبرع لها صاحب فضل لم يذكر اسمه بمبلغ سبعين ألف جنيه .



هذه هي مدام كوري التي لا تكاد توجد جامعة لم تمنحها درجتها العلمية أو توجد هيئة لم تسمها إليها أو جائزة علمية لم تمنحها أياها ، فقد منحتها الجامعات والهيئات مشروعات علمية وعشرين دكتوراه فخرية ، وعشرات من الميداليات العلمية أو العسوية ، ومن بينها عسوية الجمع الوطني بفرنسيها وعسوبة الجمع الطبي بفرنسا وعسوبة اللجنة الدولية للتعاون الفكري بمجلس الأمم ، ومع ذلك لم تقبل وساما من الحكومة ، وهي التي تعلقت بشيء من الأسي سقوطها في عسوبة للجمع العلمي الفرنسي في سنة ١٩١١ أمام منافسها « إدوارد برانلي »

Edouard Branly
مكتشف «قاهرة التماسك» في
برادة الحديد التي استعملت في أول سبيل لالاسيك
Coherer
هذا السلوك الذي في طبيعة الكثير كان نتيجة لسحب داخل
الجمع بين الأفكار الحرة والتفكير العلمي بين تشجيع المراء
وعنده ، هذه الحرب التي نرى بجانب كوري فيها علماء أعلاما
أصبحوا اليوم ملكا لتاريخ أمثال هنري برانلي Henri
Poincaré
الرياضي المصروف ومن الذين كان لهم
فضل في النظرية النسبية فقد تنبأ بفكرة مشابهة لها ، وقبل
ايشتاين A Einstein والدكتور رو Roux داميل بيكر
والأساتذة : برني Bouty وداربو Darboux والاستاذ ليمان
Lippmann الحاصل على جائزة نوبل في الطبيعة والذي
كشف فوتوغرافية الألوان وغيرهم من الأعلام .

هذه السنين المتأخرة الثمرة تغفلتها سنوات جهاد وحرب
إبرام كوري فقد همدت بالعلمي في وقت ما ، وأجريت لها عمليات
جراحية ثلاث مرات بين سني ١٩٢٢ و ١٩٢٣ ، ويعتقدون أن
ذلك كان من جراء الراديوم والمواد المشعة .

ولقد ماتت مدام كوري في ٤ يوليو ١٩٣٤ ، ويعتقد الكثيرون
وبينهم الدكتور توبيه Tobie أن وفاتها كانت نتيجة ضعف في
التنخاع العلمي من جراء الراديوم ، واليوم لا يوجد مكان في

العالم ظل اسمها فيه مجهولا ، فالتك تجدد حتى في مدينة قديمة
من آسيا في معهد كونفوسوس في « تاي يان فو » إذ تجد
صورها قد وضعها كبراء هذه البلاد بين العلماء وكبار المحسنين
للإنسانية ، فتراها بجانب دكارث ونيوتن وبودوا وإمبراطورة
الصين .

لقد ماتت مدام كوري وفردت الحكومة الفرنسية فيسبل
وفاتها بكثير ، وبمناسبة مرور ٢٥ سنة على اكتشاف الراديوم
منحها وورثتها من بعدها مائتا سنويا .

وفي المخرج الكبير في السوربون الذي شاهد باستير العظيم
Pasteur يوم تكريمه لاكتشافه للميكروب والذي شاهدنا
فيه « جان بيران » سنة ١٩٢٩ يستعرض أبحاثه عن الإلكترون
التي منح من أجلها جائزة نوبل ، بل شاهدنا فيه في العلاماته
أينشتاين Einstein يوم منحه الدكتوراه الفخرية وتكريمه
لمعله الخالد في التسمية ويوم أن وفدت من يديه الدكتوراه
المنوحة له فتواحه أياها من الأولى كل من مدام كوري وجان
بيران - هذا المخرج الذي شاهد أعلام هذا الزمان حلت مدام
كوري فيه منتصرة حيث تكلم عنها لورنتز Lorentz العظيم
تأييده عن العلماء الأجانب ، وبيران تأييده عن العلماء الفرنسيين
وبكثير عن الجمع الطبي .

لقد ماتت مدام كوري ولكن لم تنقطع دورها في السوربون
يوم الاثنين والأربعاء من كل أسبوع ، بل قللت أيرين كوري
Irène Curie كرميتها « جائزة نوبل » وفردريك جولير
Frederic Joliot Curie زوج كرميتها « جائزة نوبل أيضا »

يقومون بانعام هذه الدروس إلى أن ماتا الأولى سنة ١٩٥٥ ،
والثاني سنة ١٩٥٨ ، وما زال يفرهم من الاسانة والأصلام
يلقون هذه الدروس وينمون الدور الكبير الذي قامت به للعلم
والإنسانية .

بل لم تنقطع إشعاع مدام كوري وعائلتها للعالم ، فان كتابها
الذي يحمل اسم النشاط الإشعاعي والذي وفته قبل وفاتها
ببغليل ما زال يعمل اسمها ، مدام كوري أستاذة السوربون ،
جائزة نوبل للطبيعة ، وجائزة نوبل للكيما ، وما زال يشع
على الجامعيين وطلاب المعرفة .

كان هذا دور مدام كوري ودور زوجها للعلم وللإنسانية ،
وكان لكريمتهما أيرين كوري وژوج كرميتها جولير كوري دور
رائع في عالم العلوم . فقد كشفا معا النشاط الإشعاعي
الصناعي الأمر الذي هز العالم هزا والذي استحق من أجله
جائزة نوبل كما كشف جولير كوري مع هديان وكروندسكي
أحدى الجسيمات الهامة الداخلة في تركيب نواة الذرة -
النيوترون Neutron كما كان تزوجها دور إيجاي في السلام
ولا يتسع هذا المقال لتذكر أعمالهما العلمية العظيمة ومجهوداتهما
الإنسانية ، وقد يكون ذلك موضوع بحث آخر في القريب .





بحرها : الدكتور انور عبيد العليم

أنباء
العلم

منجم الذهب في أم القريات براد العلاقي في أيام الفراعنة *

رحلات الحمار في بلاد النوبة

ARCHIVE

وعلى مسيرة ستين كيلومترا شمال المنجم المهجور ، وجدت الحياة تدب من جديد تحت الصخور المحترقة في منجم أخضر للنحاس كشفت عنه مصلحة الأبحاث الجيولوجية والتعدينية ، ورأينا شبانا أكفاء من الجيل الجديد ضربوا بغيرهم في الصحراء منذ شهور ، ألقوا عيشتها والفنهم ، ليسوا عليهم صعياء المرح والسعادة وقد أطلقوا لجامهم ، وكان وصولنا إلى مستقرهم على غير سابق علم مع مطلع الشمس ، فوجدناهم يعملون أمام المطارات وقد علا صوت الآلات من حولهم وتردد صدها في الوديان المحيطة .

الحق أني أكبرت صفة هؤلاء الشبان ، كما أكبرت صفة أجدادهم القدماء من قبل واستبشرت خيرا بالجيل الجديد الذي يبني صرح وطنه في صمت وتفخيم بعيدا عن الإغواء .

ولم يخل بنا القمام في هذا الموقع ، فقد واسلت قافلنا السير إلى أسوان واتخذ فريق آخر مسلكا مختلفا إلى الجنوب الشرقي في الوادي .

ومن السلال استأنفت السير جنوبا بالركب في النيل ، حيث يضيق الوادي فعاد ولا ترى إلا جيلا سليمة وحررة المسالك على الضفتين تتناثر فوقها من غير نظام قرى ونجوع ودمائر تشكل بلاد النوبة ، وصحبت كيف يحصل الأمال على رزقهم في تلك الطبيعة الجرداء المقفرة حيث لا زرع ولا مصنعة ، اللهم إلا في مداخل الوديان المنبسطة حيث تقوم مشروعات أنوي فيمشد شريط أسود من الزراعة إلى مسافة إلى الوديان المستعرضة على مجرى النيل .

في منتصف الشهر الماضي أوله المركز القومي للبحوث بالقاهرة بمئة علمية إلى الصحراء الشرقية الجنوبية وإقليم النوبة لدراسة الثروة الحيوانية والنباتية والصدئية وبخاصة في المناطق التي يحتمل أن تفرعها حياء السد العالي وتكون فوقها أكبر بحيرة من صنع الإنسان ، يبرو مصطوحا على مليون من الأبدنة وقد فسدت البشة المذكورة ، شبن اعضائها متخصصين من الجامعات ومن وزارة الزراعة ، كما كان لي حظ الاشتراك فيها بعض الوقت .

وئيس هنا مجال الإبانة عن النتائج العلمية للبعثة المذكورة فلا تزال البينات تحت المصن والمصري ، وإنما عدت لي بعض الخواطر والتشاهدات على هامش البشة أودت أن أسجلها في سطوري .

(مشاهد في الطريق بين القديم والحديث)

فصيت لي مخيم البشة في بقعة نائية من وادي السلالتي بالصحراء الجنوبية على بعد ٢٥٠ كيلو مترا شرقي النيل - بقعة أيام في البحث والدراسة - وكان المخيم بجوار منجم مهجور للذهب في موقع يدعى أم القريات بالقرب من بحر قديم من عهد المصريين القدماء . يوصل إليه نقي مظلم منحوت في الجبل ومما لا ريب فيه أن قدماء المصريين قد طهروا هذا البشر واستغلوا مائه في أعمال تعدين الذهب التي يوجد في بحروك أثر البهضاء الممتدة إلى مسافات بعيدة في باطن الصحراء .

الاسم المتخففة في محاولة انقلاب هذا الامر الضمالة الذي يصير
من تراث الإنسانية جيما

(أسد العالي)

واضعت العمل يجري على قدم وساق ، متصلا بما الليل
وأطراف النهار في موقع السد العالي . ذلك المشروع الجبار
الذي يوضح صراع الإنسان والعلم مع الطبيعة وعلوته عليها
في النهاية .

التي لا أجد في وصفه أبلغ من قول الرئيس جمال
عبد الناصر : أن الهرم الأكبر بين تخليد الموت والسد العالي
يبني من أجل الحياة .

.. إن الشعوب تقيم النصب التذكارية تخليدا لانصاراتها
الكبرى . وأنا لاعتبر أن السد العالي هو النصب التذكاري
لحركة العرب ، والتضحية القومية العربية لتحقيق دورها
الإنساني والتاريخي .

.. إن هذا السد في الواقع لطيف جدا على الذين صنعوه
يلقون المجد الذي أحرزته بناء الهرم .. واليك بعض ارقام التي
توضح ضخامة هذا العمل الذي تحققت المرحلة الأولى من
بنائه .

ارتفاع السد = ١١١ مترا

عرضه عند القاعدة = ٩٨٠ مترا

طوله = ٣٦٠٠ مترا

مكعبه = ٣٣٠٠٠٠٠٠ مترا مكعبا

عدد العمال اللازمين للمشروع = ٢٣٠٠٠ عامل

مدة بنائه = ٩ سنوات

أما في الزايا التي تنسوق للبلاد من وراء السد المر
صمما :

١ - تجميع الأراضي الزراعية بتوفير الري للمليون فدان جديدة
وتحويل ٧٠% منها بالوجه النيل من ري الفيضان إلى الري
الصنعي ، وبهذا تزيد المساحة المزروعة حاليا بنحو ٢٥ في المائة
مع ارتفاع مستوى مرتفعا من المصلحة للسكان .

٢ - ضمان احتياجات الري لتجميع الأراضي المزروعة حاليا
والجديدة في جميع السنوات .

٣ - تحسين الصرف في جميع الأراضي الزراعية

٤ - ضمان زراعة مليون فدان من الارز سنويا مهما كان ايراد
النهر .

٥ - الرعاية الكاملة من إخطار الليشانات العالية دون حاجة
إلى تقوية جسور النيل أو تمليطها .

٦ - تحسين الملاحة النهرية

٧ - تحسين التصاريح كهربية خزائن أسوان مما يضاعف
الطاقة الكهربائية الثانية للمحلة

٨ - توليد طاقة كهربائية تقدر بنحو ١٠ مليار كيلوات
ساعة سنويا أو بما يعادل خمسة أمثال الطاقة المولدة من

خزان أسوان حاليا ، الأمر الذي يوفر الكهرباء للصناعة والمزمن
٩ - تشييد مصانع السجاد والكيماويات بكامل طاقاتها مما

يوفر للبلاد نحو ١٥ مليون جنيه سنويا من المصالح الضخمة .

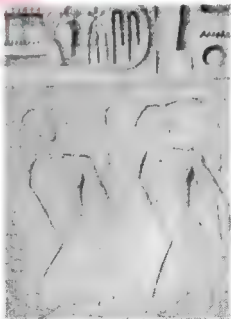
١٠ - لأن تكاليف المساحة الإجمالية بما فيها محطات توليد
الكهرباء ومنه المخطط الكهربائية تبلغ ٤١٣ مليون جنيه . أما
الزيادة السنوية المرتقبة في الدخل القومي نتيجة لهذا المشروع
فتترو على مائتي مليون جنيه ، الأمر الذي لا بدح مجالا للشك
في حيوية هذا المشروع للبلاد .

وهذا تستل في خاطري صورة المشروعات المصيرية التي
تقوم بها الدولة لتغيير احوال النوبة في مناطق وكوم أمبو
واسنا ، وبدا قرى وبداه مائلية للبلاد التي مرونا بوسا
ونفس أسماها ، وتلك اعلمها أراضي خصبة ، فاقنت أن
الله أراد للقوم خيرا من غير شك ، ولأن البلاد الجديدة
أو يمر عليها القطار والسيرة وتلطفها أساليب الحضارة ، من
بعض سياط طويل .

(معبد أبي سنبل)

لقد برز اسم النوبة في الستين الأخيرتين إلى مكان
الصدارة ، ليس في الصحف والانباء المحلية فحسب بل أيضا
في الصحافة والأخبار العالمية ، وارتبط اسم الإقليم بمعبد
أبي سنبل ومشروع السد العالي . ولقد رأينا في تلك القصة
وفود السياح من اقطار الأرض جميعا تجم إلى تلك القصة
من أرض الوطن ، وألف الناس منظر البواخر التليية ترسو
أمام معبد أبي سنبل في أي ساعة من ساعات الليل أو النهار
ويترنل منها جماعة أثر جماعة من مختلف الاجناس لتلقى نظرة
أخيرة على هذا الأثر الخالد النحت في الجبل ، والذي تستل
تأثيل ومسير الرألة فيه مطلع الشمس من اللغة الشرقية
للنهر كل يوم منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة . وذلك قبل أن
تفمر مياه السد الترفع . وقد تثلث منظر المراكب والقوارب
التي تملأها تفتيتها المتأمل وعليها الكهنة والحجاج يفتون من
الشمال ومن الجنوب ليفتوا القرايين للشمس الاقداس في هذا
المجد الخيال . فكان منظرأ فريدا يأخذ بالالتهب .

وفي أبي سنبل رأينا بقعة اليونسكو فانراها منكمي في
قل النقوش والرسوم ونصويرها . إن مشروع السد هذا
المجد يعتبر في الواقع تحديا للعالم أجمع ويثبت مدى جدية



« من نقوش الاسرى على مدخل معبد أبي سنبل »

١١ - كما يجب ألا تغفل الخبرة الفنية التي سيحصل عليها جيل من المهندسين والمصالح المحرمين القانتين بالمثل في المشروع .

(التخليق عن الآثار ووزارة البحث العلمي)

ويجرب العمل على قدم وساق في أبحاثه النبوية المتفرقة للكشف عن الآثار القديمة للأقليم ، ويقوم بالتحاليل هناك عدد كبير من البعثات الأجنبية في سبيل مع الزمن قبل أن تضر المياه المواتع الأثرية .

وأما، وجوب في بيع الآثار من قري بلابة التخليق التي لزيادة حثاير فسطح على الضفة الشرقية للنييل ، وتصل فيها بعة أثرية من جامعة شيكاغو برئاسة الاستاذ كيث سيل Kotth Seale وتعتبر حثاير استكمالاً لحثاير الاستاذ امري الشهير . وقد اخبرني الاستاذ سيل إن الله من عليهم في الاسبوعين الآخرين بكتشف كمية في المنطقة ، فقد عثروا على مقابر جديدة لم تقصها بعة امري من قبل ، وهي مقابر لحيوانات من الخيل والبقر والجمال دخلت بجسوار أصحابها وشاهدنا بعض هذه المقابر ولدت الحالة التي فكتت هذه الحيوانات عليها أنها قتلت أثناء الحياة ، فلا تزال حلوها سروج مطهية ، وجدت بجوارها جوار حفلة ، كما عثر الاستاذ سيل على متبكي من الذهب وعثر من الحفر المفلون ولقائهم من التماثيل المفلون وروؤوس سهام في مقابر أخرى ، كما شاهدنا في أحشاء بعض الحيوانات بقايا متعلبة من الغذاء والتباث القديمة .

وتعتبر أهمية هذه الحثاير في الامانة عن الفترة للجيولوج التي تعبر عند علماء الآثار بالفترة «ب» وتشمل القرون الثلاثة التي سبقت دخول الاسلام في المنطقة .

والواقع انني لا استطيع أن اكتم حسرة في التماس حين أرى أعضاء البعثات الأجنبية من أمريكا وبرلندا والسويد وفرنسا يقدرون ليتنبأوا من الآثار في بلادنا ، ويبحثون في علم حوى به أن يكون علمنا وفطنا من مصر لا ين يله أجنبي ، الوحو علم « الاقتصاد » اليجيولوجيا « أري » الجغولوجية » كلف يجب البغي أن يسميه .

إن جامعاتنا وأبن علمنا ومواد هذا العلم وثائقه على أرضنا وفي متاحفنا ، وأين هي الشخصية التي وضعت للبحوث بعلم الآثار على أسس علمية سليمة وتوفير الإحصائيات فيه من أهل البلاد .

في يائس أن الآثار المصرية ثروة قومية لا تقوم ببال ، بل هي لا تقل أهمية عن الثروة الحيوانية والثروة الزراعية والثروات المعدنية ، ويجب أن يتغير مفهومنا عن داسة الآثار بعد اليوم .

إن علم الآثار أصبح علما يتسمه على العلوم الأساسية والعلوم التكنولوجية أكثر من اعتماده على العلوم التي تتوس بكتليات الآداب . ولقد انتهى عهد المصارعة والتقليب من الآثار اعتمدا وأن الأولان لتفريج متخصصين في ترواى الآثار المختلفة على أسس علمية جديدة . ولدينا الآن وزارة جديدة للبحث العلمى لست أشك في انها ستعمل على حماية هذه الثروة القومية البالية الأمية ، وتوليها مايتستحق من عناية .

(تقدير عمر الحضارات الانسانية بطريقة الكربون المشع)

ولم ذكر التخليق عن الآثار في النبوية واختلاف الاثريين في تقدير عمر المقابر القديمة والصور التي طرقت فيها ، فمة البسوم طريقة علمية دقيقة ، قلما تخطئ ، تصاب هذا الزمن تسمى . بطريقة الكربون المشع (١٤ ك) .

إن المواد التي تحترق على الكربون والتي تفرج بين محتويات المقابر أو في الحثاير القديمة مثل قطع الاخشاب والرماد المتخلف

في المواقف ولقائهم التماسا التي تلعب بها الجيوت والمفسارول والادوات الخشبية والآليات التي تركها القدماء في مقابرهم وحتى دوت الحيوانات وقرونها وبقياء غذائها المتلف - كل هذه تشكل مواد طيبة في تقدير عمر القبرة .

فلسو أخذنا عينة من مادة من هذه المواد واختزلنا في الفصل على عنصر الكربون وعرضناها قيساسي جيجر Geiger Counter السدى يقيس لنا مقدسار أشعة « بيتا » المنبعثة من ذرات الكربون المشع ، لانكنا حساب الزمن الذي انقضى على فكتها بغير كبير من الدقة .

وذلك لأن الكربون المشع يوجسه بسببة ضئيلة في جميع المواد التي يحتوى تركيبها على عنصر الكربون . وبمرور الزمن تقلد الذرات المشعة اشعاعها ببطء شديد ولكن بسرعة ثابتة ، وس معرفة القدر المتبقى من الانشعاع في هذه المواد بتعريضها قيساس جيجر سالف الذكر يمكننا تقدير الزمن الذي انقضى على الدفن .

وتصلح هذه الطريقة لتقدير عمر الحضارات البشرية خلال العشرة والعشرين ألف سنة الأخيرة .

ويستكر هذه الطريقة من عالم الكيمياء الأمريكى ويلارد ليبى Willard Libby من جامعة شيكاغو وكان ذلك بعد الحرب العالمية الأخيرة . ومنذ ذلك الوقت أدخلت على الطريقة تحسينات كبيرة في طريقة تجهيز العينة للتحليل وقياسها بدقة .

ولقد تمكن ليبى من فحص عينة من غشيب الأرض وجدت بمقبرة سنرو وتقدر عمر القبرة المذكورة بنحو ٤٨٠٢ سنة، كما قدر الزمن الذى انقضى على تأسيس الأسرة المصرية الأولى بنحو ٤٧٥٠ - ٥١٠٠ سنة وذلك من اختبار قطع خشبية من مقابر ملوك هذه الأسرة . وقد عمر « لقايات البحر الميت » التي وجدت منذ سنوات في كهف في فلسطين بنحو ١٩١٧ سنة .

ومنذ سنوات قليلة تمت بة الأثرية من أقدم قرية مطبوعة على ظهر «السيروت » لم يكن لسكانها دراية بصناعة المخابز أو الخردود ولقد صرنا بطريق الكربون المشع بنحو ٦٧٠٧ سنة ، والبرخست حضارات لمايا والأزتك في المكسيك وأمريكا الوسطى للقياس بنفس الطريقة ووجد أن هذه الحضارات ازدهرت بعد ميلاد المسيح .

ولقد انقضى ألى تقدير الزمن بهذه الطريقة مؤخرًا لشمس حياتنا من حضارات العصر الحجري القديم الأعلى والحجري الحديث .

ولمن على اعتقاد بأن مؤسسة الطاقة الذرية لتلك امكانيات واسعة للعمل بهذه الطريقة فلم لا تقوم دراسة منظمة لاعادة تقدير عمر الصور الأثرية المختلفة في مصر ٩٠٠

(الدراسات الاجتماعية لسكان النوبة)

وسنأبئة مشروع تهجير السكان من القرى التي سنسرحها المياه ببلاد النوبة ، فإن دراسة المادات أو التقاليد في بيئتها الطيبة تمت من الزمن الامور في الوقت الحاضر . وفي قسدر على لم اتسع بأن قسما من الفصام الاجتماعى بجامعاتنا قد أوله بيشية للقيام بهذه الدراسة . الفهم الا بطة واحدة تعمل في المنطقة من الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وبمجرد فر واحد أوله المسكون القومى للبحوث (العلمية لا الاجتماعية) ليعوم بدراسة اجتماعية تتعلق بياة الثروة الحيوانية في بلاد النوبة .

ولذا كان الأمر كذلك لن الواجب ينقضى أن يجتبع المشرفون على الدراسات الاجتماعية بالباحثات ومركز البحوث الاجتماعية لتسيق الفصل فيما بينهم وتقسيم المنطقة الى حقول منظمة للدراسة تشمل مناطق السكان الأساسية ومم « العرب والكنول والتوبيون »



يقدمه
صفحة
مجدي وهبة ... ٧٨



يقدمه
صفحة
شاكر الفحام ... ٨٢



يقدمها
صفحة
الدكتور محمد مصطفى هدارة ... ٩٠
الدكتور ماهر حسن فهمي ... ٩٣
احمد عبد الحميد يوسف ... ٩٤
محي الدين محمد ... ٩٦
عبد الحى دياب ... ١٠٠
محفوظ عبد الرحمن ... ١٠٢



يقدمها
صفحة
الدكتورة أميرة مطر ... ١٠٦
سمير سرحان ... ١٠٧
محمد محمد عثمانى ... ١١٠
ميد الميز محمد ... ١١٤

الفكر العربي

في عصر الحرية

بين (١٧٩٨ - ١٩٣٩)

تأليف: البرت حوراني

أكسفورد - (١٩٦٢)

عرض وتلخيص: مجدي وهبة

Arabic Thought in the Liberal

Age 1798 - 1939

by ALBERT HOURANI

(Oxford University Press 1962)

لم تكن أمريكا هي المهجر الوحيد للثلاثين والسورين بل كانت مانشستر بالجيترا مهجرا كذلك لقليل من الأسر اللبنانية المستترة التي ينتمي إليها الاستاذ البروت حوراني ، استاذ التاريخ الحديث للشرق الأوسط منذ ١٩٥١ في جامعة كاليفورنيا . ولد حوراني بالجيترا فاصبح انجليزيا بحكم مولده ، ومع أن أباه اتخذ انجليزيا وطنا له إلا أنه كان أحد أفراد الويسيل الأول من اللبنانيين الذين تاجعت في صغورهم حمية القومية العربية ، وكان معاصرا في التبلدة لفارس نمر وجورجي زيدان وفرح انطون ولعليذا لشبلي شميل .

وورث البروت حوراني عن أبيه ميوله واتجاهاته ، لذلك كان أبرز من دافع عن القضية العربية ضد الصهيونية العالمية منذ تقسيم فلسطين ، فقد كان يحكم أصله وتربيته يستطيع أن يجمع بين العطف على العرب في أزماتهم وتطوراتهم المختلفة وبين النظرة الموضوعية لتاريخهم .

وهذا الكتاب الذي نستعرضه خلاصة لمساهماته وبعثه في تاريخ الفكر العربي الحديث منذ الحقبة الفرنسية على مصر ، وقد انتهى فيه إلى سنة ١٩٤٩ أي في بداية الحرب العالمية الثانية لاعتقاده أن هذا التاريخ يعتبر حدا فاصلا لمرحلة كان فيها العرب يمارسون موضوع الحضارة الإسلامية وناترها بالحضارة الأوروبية الحديثة . أما بعد هذا التاريخ ، وخاصة بعد ملأه فلسطين ، انبجها لتكون شخصية جسدانية لهم يواجهون بها مشاكلهم الخارجية والداخلية .

ويشرح الاستاذ حوراني غرضه من هذا الكتاب بقوله في التصدير :

« أنه دراسة لذلك التيار الفكري السياسي والاجتماعي الذي تبع في النصف الأول من القرن التاسع عشر عندما يرمي بعض المثقفين في البلاد الناطقة بالعربية بالانكار للأوربية المذهبية ونظمها ، حينما شعروا بقوة ضغطها عليهم في إقصاء النالي من نفس القرن . فسادوا وما يجب أو كما يكون ممكنا من العرب ، وإذا اقتبسوا منه تكلف بقرن محتفظ بمصرينهم وأسلامتهم » .

وإذا نظرنا إلى الاستاذ حوراني بوصفه ، ولحم أصله ، مستشرفا ، فإن كتابه هذا يمثل انجاءا جديدا في الاستشراف هو معالجة تاريخ الشرق الأوسط منذ الحقبة الفرنسية . وفي السنوات العشر الأخيرة ظهرت نظية من الكتب في هذا الموضوع باللغة الانجليزية أهمها المؤلف المسمى الذي لم ينشر منه لأن سوري مجلدتين وهو « المجتمع الإسلامي والغرب » للاستاذين سير هامتون جب ، وهارولد بون ، وكسحاب للأصول الفكرية للقومية المصرية « للاستاذ جمال محمد أحمد سفير السودان في الحقبة الآن .

والكتاب الذي نحن بصدده يعتبر حلقة اتصال بين الكتابين المتقدمين ، فالاستاذ حوراني لتجدد الاستاذ جب واستماتل لتفسير جمال محمد أحمد ، فضلا عن أن الاستاذ جب يبعث في الدولة الشمانية عامة والغرب جزء منها ، والتفسير يعالج القومية المصرية لا غير ، فمؤلف الاستاذ حوراني أحصى من الأول وأهم من الثاني .

وبعد الاستاذ حوراني كتابه يعرض الخطوط العامة للفكر الإسلامي في تنظيم المجتمع ، وبعد ذلك يوضح التغيرات التي حدثت في المجتمعات الإسلامية العربية نتيجة لنمو القوة الأوربية ، وأزدياد أثرها في القرن التاسع عشر ، كما أنه يبين المحاولات التي بذلتها الدولة الشمانية لتصلح نفسها من الداخل حتى

تستطيع أن تقاوم الخطر الأوربي الذي يهدد كيانه ، وقد أدت هذه الحالة إلى اهتمام جديد بالأفكار والنظريات التي تكمن في المجتمعات الأوربية ، وكانت في نظر المجتمعات العربية سر قوة أوربا ولذلك حاولت هذه المجتمعات أن تنبشها وتضمها لقرورها .

ونتيجة الفكر العربي المستيقظ أزاء ذلك التراجعين : اتجاه غريب بجمال الدين الاطفاي ومحمد عبده وروشيد رضا ، وهذا الاتجاه كان يهدف إلى تعريف جديد لجسدي الإسلام الاجتماعية .

أما الاتجاه الثاني فكان يرمي إلى فصل الدين عن السياسة وخلق مجتمع مدني معال للجماعات الأوربية ولا إلى الاسلام فيه إلا بوصفه غلبة دينية .

ومن أهم أفراسي هذا الكتاب أن بين أن هذين الاتجاهين مع اتها يتناولان متماكين إلا اتها كثيرا ما تلافا في أحضان المفكرين العرب ومصليهم بدليل أن القوميات العربية والمصرية في القرن العشرين كونت من هذين المتصيرين . ويوضح المؤلف في الفصل الأخير من كتابه كيف أدت هذه القوميات التي تبلورت في الربع الأول من القرن العشرين إلى النظريات السائدة في العالم العربي الآن .

ولو نظرنا إلى فصول هذا الكتاب لوجدنا أن المصليين الأولين على فيهم الكيرة بالنسبة للقرارة الانجبي إلا اتها يعتبران تعصيل حاصل بالنسبة للقرارة العربي .

فالفصل الأول مثلا عرض للمبادئ العامة التي تستند إليها نظرية الدولة في الشريعة الإسلامية . وهو فصل يعتمد اعتمادا كبيرا المؤلف على مصادر عربية واستشرافية غير أن أهميته تكمن في أنه يوضح نقطة البداية لاتجاه الافكار العربية إلى أوربا ، وبعد تلخيصه لآراكان الإسلام يتكلم عن مبادئ الحكم وليام الظلال وسقوطها واتساعها في تفسيرية الملك في الدولة المتشكلة .

ومما يستحق عليه الاستاذ حوراني الشكر والتقدير أنه لم يعتمد في بحثه على كتب المستشرقين فحسب ، بل تعمق كذلك في بحث المصادر الأصلية العربية من أمثال « الأحكام السلطانية » للملاوي في موضوع الخلافة ، و « نصيحة الملوك » للقراني في نظرية تفويض السلطة إلى الإمام ، و « آراء أهل اللجنة الفاضلة » للقراني في موضوع اتصال النسوة بالخلافة ، و « السياسة الشريعة » لابن تيمية في موضوع سلطة الحاكم وتعريف الأمة وما هو اختصاص العلماء والأمرأ في المجتمع الإسلامي . ويختم الفصل بدراسة موجزة لنظرية ابن خلدون في العميلة .

وأما الفصل الثاني فهو وصفي يبعث ، وهو تاريخ للدولة الشمانية ونسب الحكم فيها كدراسة تمهيدية للبيئة الاجتماعية والسياسية التي استيقظت فيها النهضة الفكرية العربية في العصر الحديث .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى وصف موجز للاتصال الأول بين الأوربيين وشعوب الدولة الشمانية نتيجة لظهور الفرنسية من جهة ، ومن جهة أخرى لإنشاء مدارس عسكرية في الدولة الشمانية ولولاها مستتبنة بالاسانلة الأوربيين ، بيد أن قيمة الكتاب تبرز للقرارة العربي حينما يتكلم في الفصل الرابع من الجيل الأول من المفكرين العرب الذين واجهوا مشكلة تأيرأوربا في النظم الفكرية والاجتماعية للمجتمعات الإسلامية .

وقد اختار من هذا الجيل ثلاث شخصيات بارزة هي: رفاعة الطهطاوي في مصر ، وخير الدين باشا في تونس ، وبطرس

البيستاني في لبنان ، وكل هؤلاء كانوا ينتمون الى جماعات من الناس بدأت فكرة الإصلاح تدخل اهتمامهم في منتصف القرنين التاسع عشر ، إلا ان هذه الفكرة كانت تثير التساؤل من ناحية المجتمع الصالح ، والتأوي الذي يجب اتيانه في الإصلاح الشدود ، وهل يمكن استخلاصه من الشريعة الإسلامية لوجوب ان يستند من تعاليم أوروبا وتطبيقها ، وهل هناك تناقض بين هذه الشريعة وتلك التعاليم ، وإذا كان هناك تناقض فما هو الواجب اتيانه حيال هذا ؟

ففي كتابات الطهطاوي يجد الاستاذ حوراني افكارا جديدة بالنسبة لعصر مؤلفها ، لم أصبحت مألوفة للأجيال التالية . من هذه الافكار انه يوجد في داخل الأمة الإسلامية مجتمعات قوية يدن لها رغبتها بالولاء ، ومنها ان الفرنسي من الحكم هو خير للإنسان في الدنيا والآخرة ، وان خيرها في الدنيا يتطلب خلق حضارة مدنية ، وان هذه الحضارة متوفرة في أوروبا الحديثة وفرنسا بصفة خاصة ، وان سر القوة والعظمة في أوروبا هو تميزها لاتواع الفنون والعلوم .

ومع ان المسلمين كانوا قد عالجوا هذه العلوم والفنون الا أنهم اعطوها تحت سيطرة المالكات والملاة ، وبذلك تافروا ، غير ان الفرصة لا تزال سانحة امامهم اذا اقتبسوا علوم أوروبا وانتفعوا بشمارها .

وبذلك خلق الطهطاوي مشكلة التوفيق بين القوانين الشرعية المنزلة وبين القوانين الوضعية والقواعد التنظيمية التي تستند اليها الحضارة الحديثة ، وكيف نجتمع بين الولاة للامة الإسلامية عامة المجتمعات القومية الخاصة في داخلها .

وقد سيطرت هذه الحيرة ايضا على غير الدين بالمشا في تونس ، ففي كتابه « قوم المسالك في معرفة أحوال الممالك » (تونس ١٢٨٤ - ١٢٨٥ هـ) ينظر الى تقدم أوروبا ، ويؤكد ان سره لا يكمن في كونه مسيحيا ، ان المسيحية دين يرضى الى المساعدة في الآخرة لا في الدنيا ، فلا يخوف على المسلمين ان يتأثروا بالديانة المسيحية اذا اعتنقوا الحضارة الأوروبية .

ويرى غير الدين بالمشا ان اركان الحضارة الأوروبية هي مسؤولية الوزارة امام الأمة ، ووجود نظام نيابي ، وحسرية الصحافة ، وهذه الازكان الثلاثة لها عدى في صميم النظم الإسلامية ، فليس التواي سوى العلماء والاميان من أهل الحل والعقد في الدولة الإسلامية . وليس الوزير المسئول الا الوزير الصالح في الاسلام ، الذي يبذل التضحية من غير خوف ولا تعيز .. وما الحكم التياي وخربة الصحافة الا نظام يقابل بمبدأ الشورى في الاسلام . فاعتنل النظم الأوروبية ، في نظره ، تنفيذ اروح الشريعة الإسلامية والمرفاضها . ويربر اراده هذه بالاستناد الى مبدأ « المصلحة لان قيم الجوزية » .

ويبدو من كل هذا ان المشكلة الاولى التي واجهها الطهطاوي وغير الدين في نظر الاستاذ حوراني هي تيرير ادخال المسلمين في العالم الحديث مع احتفاظهم بقيامهم الإسلامية .

واما المشكلة في لبنان فكانت من نوع مختلف ، ان كل من العرب المسيحيين فيها قد اتصلوا بأوروبا بواسطة المدارس التبشيرية والتجارة ، فلم تكن أوروبا غربة عليهم ، فالمشكلة بالنسبة لهم لا تكمن في البحث من سر القوة الأوروبية لانهم كانوا يعيشون في مجتمع متصل من المجتمع الإسلامي وان كان الجميع يسمون دولة واحدة هي الدولة العثمانية . أما مشكلتهم تنطوي على البحث من حقوقهم وواجباتهم ، وهذا هو ما حدا بهم الى الاتجاه نحو الفكر الأوروبي .

انصف الى ذلك أنهم يعرفوا في اثنان اللغة العربية في القرن الثامن عشر ، وادى هذا الى غرامهم بهذه اللغة وادابها ، فلم ينجحوا بذلك في ثقافة عربية النصر الغالب فيها أساسا ، فاصبحوا في حيرة لانهم مع اقتناعهم للحرية وگرامهم بمبدأ لا ينتمون الى الحضارة الإسلامية بحكم اختلافهم في الدين ، كذلك لا يمكن ان تعتبر الحضارة الأوروبية حضارة لهم بحكم عريتهم ، وهذا لهذا الاشكال لجأوا الى حضارة أوروبا ليخرجوا من الملق الذي وجدوا فيه .

وبطرس البستاني ، صاحب الموسوعة الشهيرة ، كتب كتابين في هذا الموضوع ، هما أهمية كبرى بالنسبة للقومية العربية الحديثة ، هما : « خطاب في الحياة الاجتماعية » (بيروت ١٨٦٩ هـ) و « خطبة في آداب العرب » (بيروت ١٨٥٩ م) .

وقد شرح فيها ما ينبغي ان يقتنسه العرب من أوروبا ، وهو أولا فكرة الوطنية - أي اعتماد كل من يعيشون في بلد واحدا للتعاون فيما بينهم على قدم المساواة ، والادان ونظره ترمي الى فرض واحد ، لذلك يجب ان يوجد التسامح بين مختلف الديانات المختلفة ، وان تحمل التضحية القومية محصل التضبيب التي ، فالتبر سورية ونا واحدا له حقوق على جميع مواطنيه . فهو بذلك اول من استمد هذه الفكرة من أوروبا خلا لمشكلة الحيرة السالفة الذكر .

وبعد كلامه من الرجل الأول يعرض المؤلف لرائد النهضة الفكرية العربية : السيد جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده .

وهذه كلامه من الاول بحث المؤلف المناقشات الجدلية التي أسهم فيها بتصويب الفكر ضد العالم الغربي أرنست رينان ، والفكر الهندي سيد احمد خان صاحب نظرية « النيشونية » المتكررة من « البابية » ، ولتصوف السوري الشيخ أبوالمهدي الصيادي .

وقد كبرت هذه المناقشات فهم السيد جمال الدين للإسلام ويمكن حصر هذا العلم في ثلاثة ممان : أولا - فكرة الوحدانية المطلقة التي تؤدي الى فكرة المساواة بين البشر عند الله .

ثانيا - الإيمان بعقل الإنسان الذي يستطيع ان يدرك حقائق الكون ، وذلك خلافا للهندوية واليهودية اللتين لا تعترفان بهذه المساواة - كذلك المسيحية تنكر على البشر - ما حدا رجال الكنيسة - اللهم المبادر للحقبة الالهية ، كمنسا ان يعنى تعاليمها لا يقبله العقل ، والاسلام وحده هو الذي يسوي بين الناس في القنرة على فهم اسرار الدين وحقايقه ، لان الشريعة المنزلة على النبي العربي هي نفس قانون الطبيعة الذي يلمه الإنسان من دراسته للكون .

اما ظهور الاتياد بين الناس فسببه ان الناس مع قدرة عقولهم على الوصول الى حقائق الكون فان طبيعتهم البشرية لا تستطيع ان تحلق القرآن على جميع النظم في الحياة الحديثة ، والا الحال هي الاشراف على التنابذ الذي جبر الناس على مراعاة القواعد التي قلن بها العقل البشرى .

وينتج من هذا ان باب الاجتهاد ينبغي ان يظل ملتوحا ، وان القرآن يجب ان يفسر تفسيراً عقليا منطقيا ، وبهذا نستطيع ان نتفهم العقل لهذه الحقائق ، فوظيفة النبي في هذه الاهمنا بالجمود الى التكلید .

ويعتقد السيد جمال الدين ان السر في قوة الأوروبيين لا يكمن في مسيحيتهم وانما مرجعه أنهم نشأوا في اطار دولة قوية هي

الدولة الرومانية ، وإن ضعف المسلمين ليس سببهم لديهم
بالإسلام ، بل سببهم أنهم لم يتبعوا تعاليمه أباعا كافيًا ، ولا
فسر القوة كامن في البداية الإسلامية التي تحت على الوحدة
والتفاهن .

والمعنى الثالث في نظر السيد جمال الدين هو أن الإسلام
دين العمل والنشاط ، فإن المجتمعات لا تستقيم أمورها إلا
بتنفيذ إرادة الله ، وإرادة الله ماثلة في القرآن ، فلو أباح
المسلمون ما في القرآن من تعاليم نافذوا إرادة الله بشرط أن
يكون تنفيذهم لها بمحض إرادتهم ، وهذا هو معنى العمل
والنشاط ، أي العمل على تنفيذ إرادة الله تنفيذًا اختياريًا .
والنتيجة التي يصل إليها السيد من هذا هي أن فسوة
المسلمين في اجتثاثهم وسيهم لا في تنفيذهم .

وهذه المعاني الثلاثة هي نقطة البداية في تفكير ألغ تلاميذ
السيد جمال الدين : الشيخ محمد عبده . فقد لاحظ - كما
لاحظ استاذنا - تدهورًا داخليًا في المجتمعات الإسلامية لم
يلعب مثله في المجتمعات الأخرى . ولم يكن الشيخ معارضًا
للتقدم الذي منحه الحضارة الأوروبية ، إنما كان الخوف في
نظره ناشئًا عن نمو حركة مثنية في مجتمع جوهره ليس
مثنى .

وكان شغله الشاغل هو التوفيق بين قواعد الإسلام والحضارة
الحديثة .

وتبدأ نظريته بالدفاع عن الإسلام الصحيح ، ومعنى الإسلام
الصحيح في نظره ديانة تنظم سلوك البشر وتثير فيهم في
المشاكل الكبرى بالنهاية ، ولا يتناهى هذا إلا بالكسب المثلل
والعقل ، فالعقل هو الذي يدرئ الرسالة الإلهية ، وما لا
يستطيع أن يدرئها فهي التي إن يحسن على فهمه ، والذرائع
أمر لابد منه . والمجتمع الإسلامي المثالي هو الذي يستند إلى
الشرع والعقل في آن واحد ، فعلى المسلم الحق أن يستعمل
عقله في العبادات والمعاملات حتى يدرئ إكلام (الله) إذ لا
مستترا .

وحينما نفهم قوانين الشريعة الإسلامية فهمًا صحيحًا وننفذ
تنفيذًا بصيرًا يزدهر المجتمع ويفور . ويدلل الشيخ عبده
على ذلك بأن العصور الإسلامية الأولى كانت قمة مجده
والإسلام ، ثم تدهور المجتمع الإسلامي بسبب البدع والفسادة
في التصوف . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى بسبب الجائفة
في التمسك بتشكيلات الشرع لا بروحه وجوهره ، كما حدث
على أيدي الأتراك . وإذا أراد المسلمون أن يعيدوا مجدهم
أسلافهم ، فعليه أن يعيدوا تآويل شريعتهم ويطبقوها على
مشاكلهم الحديثة ، مستعينين في ذلك بمبادئ ، مبدأ الصلوة
ومبدأ التخليق ، أي ذلك الجلب الشرعي الذي يفتح للقاتل
بأن يختار التآويل الشرعية الأنسب للظروف والحالات
المروسة أمامه ، ولو كان هذا التآويل لأذهب بخالفه .
وعلى هذا فلابد من وضع قوانين إسلامية موحدة ذات نظام
حديث ، تستند إلى المذاهب الأربعة جميعها ، مع الرجوع
للقرآن والسنة وتقاليد السلف ، وليس المقصود مجرد
الصحابة والتابعين ، بل يشمل كذلك كبار الأمة من علماء
الكلام من أمثال الأشعري والباقلاني والمازيري .

وعندما أتجه الشيخ محمد عبده إلى ميدان السياسة شعر
بأن الإصلاح المنشود يجب أن يبدأ في البيئة التي يعيش فيها
وهي مصر ، لذلك كان أغلب ما كتب في السياسة ينطبق على
مصر ، وقد كانت مصر في أمس الحاجة إلى تربية قومية
صحيحة ، لذلك أتجه إلى إنشاء المدارس ، وكان على استعداد
لأن يتعاون مع أية سلطة تساعد في تحقيق هذا الغرض ، ومن

هذا نشأ خلفه مع السيد جمال الدين ، وعدم تعصمه للإسلام
في الثورة العربية .

غير أن الشيخ محمد عبده قد فرس بلور التوفيق بين
الإسلام ومبادئ الحضارة الحديثة ، ولم يكن يرى أن هناك
تعارضًا خطيرًا بينهما ، وعلى فرس وجود تعارض هائل
أباحت مبادئ الإسلام . ولكن يمنحه باب الاجتهاد أوجد جيلًا
من أتباعه وعريده بالقوة في فهم هذا الجدل وفي اتباع الحضارة
الحديثة .

وعند انتهاء الأستاذ حوراني من الحديث عن الشيخ محمد
عبده بدأ الكلام عن تلاميذه ، وبين أنهم اتجهوا اتجاهين : اتجاه
يرعى إلى زيادة التقيد بالحضارة الحديثة ، ويمثل في فاسم
امين ولطفي السيد وأمثالهما ، واتجاه ثان يهدف إلى الإصلاح
داخل إطار المبادئ الإسلامية ، ويمثل هذا الاتجاه في أمثال
الشيخ رشيد رضا والشيخ علي عبد الرزاق . وكان أصحاب
هذا الاتجاه يرون أن الظلمة غير ضمان لجميع أنواع الإصلاح
في دائرة قواعد الشريعة الإسلامية بشرط أن يكون الاجتهاد هو
الزحل للخلافة ، وأما الاتجاه الأول فيعتبر الأساسي الذي بنيت
عليه فكرة القومية المصرية . ولكن هذين التيارين لم يسيرا
في اتجاهين متعاكسين تمامًا ، فإن مصطفى كامل مثلاً مع أن
يعتقد أن سر قوة الأمم هو الوطنية إلا أنه كان يدعو في الوقت
نفسه إلى خلافة إسلامية صالحة ، فهو بذلك يتجه الاتجاهين
التقدمين في آن واحد .

ومما يلاحظ أن الحركة في عهد مصطفى كامل وأتباعه الأولين
كانت مبدورة على نمط من التناقض ، أما حينما انتقلت القيادة
إلى سعد زغلول وانصاره أصبحت الحركة ثنائية مائفة سياسية
الفرس منها التحرر والاستقلال لمصر من غير تفكير في النظريات
العامية . لذلك كانت وحدة التفكير عند سعد هي مصر واستقلالها
غير أن يصح في يده ، حياته السياسية كان متنازلاً بأراء
الشيخ محمد عبده إلا أن يرى أن الاستقلال لا يتناهى إلا باصلاح
النظم العالوية والشرعية .

ثم يصح القول رشيد رضا في رايه أنه كان يرى أن
التفدية العامة لرفع مستوى المسلمين هي الوحدة ، فالأفراد
في نظره كانوا يمثلون القوة السياسية كما كان العرب يمثلون
بالروح الحقيقية للإسلام . ومزاده بالوحدة وحدة القلوب
والعقيدة ، ولو اختلف الجنس ، والمسلمون كافة لا يمكن أن
يجتمعوا على هلال .

وغال الشيخ رشيد رضا في رايه حتى دعا إلى الوحدة بين
الشيعية وأهل السنة ، ورأى أن حصر الخلافة في سلطان
تركيا أمر تدب إليه الضرورة بصفة مؤلفة أي السان أن يحسن
الموت أحدث لتجمع فيه كلمة المسلمين على اختيار من هو
أصلح بدرجة اجتهاده للخلافة . وحيداً لو كان قرشياً فيعيد
مجد العرب من جديد .

ولكن القومية لم تكن ظورا مباشرا لهذه الفكرة ، بل أن
الضرورات والظروف وانتقال الدولة العثمانية والتوردة ضد
الاستعمار الأوربي والصهيونية - كل هذه رعب إلى أن قام
وحدة قومية أهم من الوحدة الدينية . ويرى الأستاذ حوراني
أن القومية العربية مدينة بأصولها إلى عبد الرحمن الكواكبي
أكثر من أية شخصية أخرى ، ففي كتابه « أم القرى » شرح
نظريته تدهور المجتمع الإسلامي لأسباب تشبه تلك التي أدنى
بها جمال الدين وسعد عبده ، غير أنه أتى فيها بشيء جديد
هو أن الدولة العادلة المشدودة هي تلك التي يسهر فيها الفرد
بأته حر في خدمته للجماعة ، وبأن الحكومة مشدودة على حماية
هذه الحرية أمام الشعب ، وهذه هي المبادئ الصحيحة

في تحقيق التراث

للمجمع الإسلامي ، لا تلك المبادئ التي كانت سودة في عهد الدولة العثمانية من الاستبداد وكبت الحريات .

والعرب وحدهم - في ماضي الكواكب - هم الذين يستطيعون إعادة مجد الإسلام لأنهم في منطقة وسطى بالتسوية للعالم الإسلامي ولأن أسلاف العرب خلّو من البدع التي شابته في عهد الدولة العثمانية ، ولأن المجتمعات اليهودية خالية من التحجور الظلّقي والسلبية أمام الاستبداد ، ولأن اللغة العربية هي الوعاء الذي صبت فيه المبادئ الإسلامية ، فهذه خطوة نحو القومية العربية من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الطوائف المسيحية الشرقية في الهلال الخصيب بدأت تصبغ كائناتها بالصبغة العربية مقالمة بذلك ملازمتها الأوروبية .

وهناك سبب آخر لوجود فكرة القومية العربية هو أنها ظهرت كرد فعل للفالة النسيبية العثمانية في عثمينة النظم في مراكز القوة والحكم ، ولظهور القوميات الأخرى في هذه الدولة الاقتصادية مثل القومية الأرمنية والأرثوذكسية والكرديّة .

وبعد عرض تاريخي يمنع لنمو القومية العربية أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها ، يصل الأستاذ حوراني إلى التسليم عن ثلاثة من المفكرين المحدثين هم : عبد الرحمن الزاوي الذي يرى أن الإسلام الحقيقي يتصل بالصبغة العربية لا العنصرية ، وأن الإسلام هو القومية العربية ، وفستظلي زريق الذي يعتقد أنه يجب فهم الإسلام بوصفه روحاً دينية لا عصبية طائفية ، واعتباره حاضرة يتساوى فيها المسيحي والمسلم ، وساطع الحموري الذي هو أكثر من توسع في تفهيم معنى الأمة العربية والعرب في رأيه هم من يتكلمون العربية ويتشربون في ماضي واحد .

وفي النهاية يشرح الأستاذ حوراني في فصل خاص نظرية الدكتور طه حسين في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ثم ينتقل إلى الثورات التي قامت بعد الحرب العالمية الثانية ، ويرى فيها تحليفاً مدنياً للعزج بين النزعة الإسلامية الإصلاحية والاتجاه إلى أوروبا . وليس القومية في إطارها فكرياً مكافئاً ولكنها نقطة بداية في تنظيم المجتمعات المحررة بالتحال الآن في الشرق العربي قد وصل إلى مرحلة ما بعد القومية والصراع الفكري الآن ليس في محاولته الحصول على « سر » قوة الغرب « وقد فقد أهم مراكزه الاستعمارية في العالم » بل في كيف تشبع حاجات الشعوب في المجتمعات المحررة .

ويظهر من كل ذلك أن الكتاب وضع أصلاً للأجانب عن المجمع العربي حتى يهيموا التنوير الفكري بين العرب والغرب متجاهلاً بذلك التفكير في أي موضوع آخر ، مع أن الفكر العربي ، وهو الذي اختاره الأستاذ حوراني عنواناً لكتابه ، لا ينطوي فقط على مجرد قضية الصراع الفكري بين الشرق والغرب .

ومع أن الأستاذ أشار بين حين وآخر إلى شخصيات غربية كان لها تأثير على بعض المفكرين العرب إلا أنه لم يعطها خلاصة كافية للنظريات الفكرية التي سادت فيها سواء عصر الحرية بأوروبا ، أو ذلك التفكير الفلسفي الذي انتشر في أوروبا بين عصر فولتير وداروين .

وأهمية هذا الكتاب تتجلى في شرحه الوافي لموضوع الخلاف كما تظهر في الموازنة الدقيقة بين تاريخ الحسوسات وتاريخ الأفكار ، والأستاذ حوراني دائماً أمين دقيق في إعطاء صورة كاملة لجميع التغيرات غير أنه يشعر أن يعبر عن رأيه الخاص . وإذا كان لنا أن نأخذ شيئاً على هذا الكتاب فهو أن فصوله تبدو كأنها مقالات مستقلة بعضها عن بعض ، غير أن هذا لا ينفي أن يكون من أهم ما ألف في موضوع الفكر العربي الحديث بلغة اجنبية ، وإن من الزم الواجبات المبادرة بترجمته إلى اللغة العربية .

الابانة

عن سرقات المتنبي

أحمد محمد بن أحمد العميري

مقدمة: إبراهيم الدوق البستاني
تقديم: شاكر الفحام

كان لظهور المتنبي (٢٠٤ - ٢٥٤ هـ) هدلاً عظيماً في دنيا الشعر العربي ، فبشت أشعاره حركة دراسة نافذة خصبة ، لم يحفظ بها شاعر آخر في الجاهلية والإسلام . وقد ذكر ياقوت الحموي (٥٧٤ - ٦٢٦ هـ) سبعة عشر شرحاً تناولت ديوان المتنبي كله تفسيراً وابطها . وذكر ، إلى ذلك ، خمسة وعشرين كتاباً انصرفت على ناحية من نواحي درس هذا الشاعر العبقري . وكان كتاب الابانة لأبي سعد العميري (ت ٢٢٢ هـ) أحد هذه الكتب . وقد ألفه صاحبه ليذل على المعاني التي أخذها المتنبي عن سابقه . ولم يغرد العميري بهذا اللون من التأليف ، بل شاركه فيه طائفة من النقاد والشرح عنواناً ببيان طرائق الأخذ عند الشعراء ، إذ كانوا يعفونها وسيلة من وسائل التفرقة بين الشاعر المبدع والشاعر المقلد . وقد أولعوا في تلقف السراقات ، والدلالة على الأخذ ، وساعدهم على المضي في خفتهم ما عرفوا به من سعة المطوف ، وفزارة الرواية ، فافتنوا في بيان أنواع السرقة ، وتنبهوا إلى طرق في الأخذ غاية في الخفاء .

ولكن لتسبب الابانة عجزاً بإيراد طائفة كبيرة من الأشعار قلت روايتها ، وفقد معظم نرات أصحابها من الكتاب والشعراء والمبدعين . وهذه الثروة من الشعر النادر تتطلب الحق المتكمن الذي يقوى على أن يبرزها صحيحة سليمة قد نفي عنها ما نالها من التحريف والمصحف . ولم تحقق الطبعة الأولى (نشرها فلعاط سنة ١٩٩٥ م) شيئاً من ذلك ، فجدات غلبة مبتورة

سقيمة ، مسوخة ، طابخة بالخط . وكان لا يد من إعادة نشر الكتاب نشرًا علميًا يقربه إلى جبهة القراء والمُؤلفين ، وبزيدهم الفقه . فاقدمت دار المعارف بمصر على طبعه للمرة الثانية سنة ١٩٦٦ م . بتحقيق الأستاذ إبراهيم الدسوقي البساطي . وكان هذا النشر مثلاً للمفاسدة التي يتعرض لها التراث العربي حين ينتقله أناس لم يعمدوا أنفسهم لثل هذا العمل الصعب الذي يتطلب من الواجب والمصافات ما يتيح لصاحبه أن يفخره بملا سبيلها . قد بلغ به في التحقيق والفقه ، الفاية التي يطبقها جهد الإنسان . وقد دفعتني إلى كلتي هذه ، جبي العربية ، وإيماني بما يجب على العلماء من توفى على تراثها العظيم حتى يفرجوه سلبها وألفا ، محبا إلى النفوس ، وخشعي من هذا الميت الذي تكثر نماذجه ، يتسابق إليه المتسابقون ، لا يحسون تبعه ، ولا يخشون لامة . وكان التراث القديم الذي يمثل حاضرة الامة ، نهب مضاع يعرض لكل انسان أن يتصرف فيه على هواه . وإذا كنت قد قسمت إلى هذا الكتاب ، فاني أعترف ، والأسي يعلا فلي ، أن له اشياها ونظائر كثيرة ، نذكر كل شيور على نرات الامة ، بالهولة السحيقة التي يندري إليها ، أن ام تكاليف الجهود على وقف هذا الميت . وإذا فانا لا انط من نقد ما فعله الأستاذ البساطي الا وسيلة لذكر لكل من يتذكر ، ليحولوا دون أن يفتي السيل ، فإذا نحن أمام ركاب من الكلام ، مفسوخ مشوه ، يبابه اللؤلؤ ، وعطفه النفس ، وهو إلى ذلك ، بفصل الباحث ويغشى الحقيقة .

لقد جمعت طبعة الإبانة كل سينات النشر ، ودلت على أن صاحبها لا يعرف شيئا من أصوله . وهو ، فوق ذلك ، لا يقبل نصحا ولا يرمو عن خطا . فقد كتب الأستاذ السيد أحمد صفى مقالته في العدد ٧٢ من المجلة ، أشار فيها إلى طائفة يسيرة من الأوامر التي وضعت في الكتاب ، وكان فيها علة لمصر . ولكن الأستاذ البساطي أبى عليه كي يؤوله أن يفتي للنسج ، فكان رده مثلا من أمثلة المكاررة . وكأنه أزعج على نفسه أن يعد لكل تصحيح ردا . وقد رأيت أن تكون كلمتي إباحا لاصول النشر التي ارتضاها المعلقون ، والتي أخل بها الأستاذ البساطي في الاصل الأول من اصول النشر . جميع اصول الكتاب المخطوطة التي تفرقت في المكتبات ، ومعارضة بعضها ببسطي ، ووصفها ، وتوليها ، ليغشى النشر بعدها في طريقة كانت الخطي . وتقدمت العاجية إلى التفتيت عن الاصول المخطوطة حين تكون النسخ المعروفة نافصة . كثيرة الغرور . ويبدو أن الأستاذ لا يعرف من هذا الأمر شيئا . فقد كان بين يديه أربع مخطوطات ، لسان منها ثابوتيان ، ونافضان ، فبقي له ثنتان : مخطوطة دار الكتب ، ومخطوطة الجامعة العربية . وقد قال في وصف الأولى (س ١٧) : « وهذه السبعة لا وجدتها أصبح النسخ وأوناه . ولذلك جعلتها أصلا » ، وإذا كان يعني بالصفة أنها النسخة التي تجعل صورة من الكتاب على ما وضعه صاحبه فقد أصاب . الصفة ، أما إذا كان يعني أنها أصبحت أصح فسيبسطا . وأكثر مائة . وهو يبالغ من عمله . إذ كان جل اعتياده عليها وهو ما تبين أيضا من رده على الأستاذ السيد أحمد صفى حين كثر له . وأت تعلم أن نسخة الدار كانت مرمية الأول إلى عهد الكتاب . ثم أت تعلم أن نسخة الجامعة لا أصبح أصلا لمحتجربا . لأنها نائمة . فإذا كان الناشر يعيد هذا ، وهو يعيد لإملائاته : فإذ فعل فبالا مبينا . أن نسخة الدار التي جعلها أصلا عهد كتب في القرن الحادى عشر الهجرى (سنة ١٠٢٠ هـ) ، وهي وإن وصلتنا سليمة كما كتبنا ناسفها ، فقد تقلت من أصل اعتوره الخطا ، وكثرت فيه الغرور فتلفت من كتاب العميدى الذى وضعه في أواخر القرن الرابع الهجرى ، وأوائل الخامس . وهذا شيء ما عاوف في الكتب القديمة إن ألف قراها وماتها ، تسلف أوراق عدة من مواضع مختلفة ، وباتى النسخ فلا يجد بدا من أن ينسخ ما بين يديه ، وينبه بعضهم على السلف ، ويهمله آخرون ، فلا بد للناشر من أن يلاحظ هذا قبل النشر ويبينه ، ولو عرف الأستاذ شيئا منه ، لا فتح بهذا الوصف الساذج

يزجه في وصف المخطوطة ، ولغير من نهجه في التحقيق ، ففرق نسخة الجامعة التي تنكر لها في رده ، ففتحها وخضر شاتها ، ولأخذ نفسه بشيء من الصبر والدابة لضم الزيادة ، وتصحيح الأصل الذى أتمد عليه ، حتى يخرج الكتاب أقرب إلى اتمام . وأن معرفة بعض الاصل لا تحتاج إلى ذكاء كبير ، والدليل ياتي من داخل النسخة ، ومن خارجها . ففي داخل النسخة اشارات تدل على مثل قوله (ص ٩٢) : « بشار بن برد » في قصيدته التي قدمت :

إذا ما اجتهدا مجتهدا : قلت : ما له

شسقي نودو ريع من صيحة ابكر !

وليس في النسخة أبيات يشار على هذا الوزن والروي . وقد تكلفت نسخة الجامعة بأن تكون الدليل الخارجى انفسى الأصل .

وإذا كان الأستاذ قد جهل الغرور والسقط في النسخة التي اضطلع أصلا ، فقد شاء الخطأ العاثر أن تولفه النسخة في ورقة لم يحسن التخلص منها . ذلك بأن لعاني ورفات منها وضعت في غير موضعها ، وهو أمر يكثر حدوثه في المخطوطات ، وكان ردها في غاية السهولة واليسر ، لأن النسخ قد ذبل كل صلعة بالكلية التي تقع في راس الصلعة التالية ، ولكن الأستاذ لم يعرف كيف يردّها إلى موضعها ، ثم رأى ، والطبيب أبى ، أن يتجاهلها ، فأنسخها من كتابه ، وأطمان قلبه إلى ما فعل . ويبدأ السلف بوجه الورقة ٢ ، وينتهي بظهر الورقة ٥ ، وموضع في أعقاب قول المتنبي (ص ١٢٦) :

بلداه الرودة وهي يؤدى ومن يمشى بلد له الفرام
وقلنا أصاف إلى السلف القديم سلفا جديدا فن تصعب
وصعب .

وكان موقف الأستاذ من نسخة الجامعة أعجب ، فقد وصفاها في كتابه (ص ١٧) ويقول : « وقد مرت بعد هذا على نسخة خطية في (الجامعة) إفريقية ، سقطت منها ورقة رقمها ٢٨ ، وتدل على نسخة من (الجامعة) المجرى . . . ووجدتها مثل نسخة الخط الأولى . . . » . فإذا حط وخيط ومثل ، فاستمتت به في تصحيح النسخ التي بين يدي ، « فقد كان راعيا من النسخة حين نشر الكتاب ، فوصفاها بأنها لعائل نسخة الدار فبسطا ونعلا فلما لخص على الأستاذ السيد أحمد صفى ، فخصب على النسخة ورأها لا تصلح أصلا للتحقيق لأنها نافصة ، وهو في اكتسب العالين لم يعرف النسخة ، ولم يعد منها . والقول الحق أن نسخة الجامعة نسخة جيدة الخط ، وليقة السلف ، ثمينة . ولا يصح ، في هذا الباب ، موازنة الأصل بها ، إذ لا سبيل إلى الموازنة . ولو عرفوا الناشر حق المعرفة لأطال الرجوع إليها ، فمتا تصحح لكثير مما وقع في الأصل من تصحيح وتخريف . أما السلف فيها فلا يقتصر على ورقة واحدة ، فقد تعاورت في غرور عدة في حروف الدال والذال والراء واللام . ووقفت أوراقي في غير مواضعها ، ولكنها ، على ذلك ، تقلت أكثر مائة من الأصل .

لم يرجع الأستاذ إلى نسخة الجامعة الا في مواضع قليلة ، ففاته تصحيح المئات كثيرة . ولعل الذى صده عنها أنها ريب على القوافي لعال ذلك بينه وبينها . أنه لا يقوى عليها إلا رجب ألف الكتب وتعرض بالنشر ، بحسن رد التصوص إلى مواضع على هدى وبمسيرة . ولا كذلك الأستاذ البساطي الذى أراد أن يشير إلى نسخة الجامعة في كتابه ، فإذا هو يعطى خط مشوا . يدل على جهل بها ، وأنه لم يعد إلى فتح مقالاتها . وأى دليل على ما قلت أبين من تعليماته المتصلة بنسخة الجامعة ، والتي جادت في الصفحات : (٨٩ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١١٨ ، ١٢٢ ، ١٥٢ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٧٧) . أنها تسعة عشر تعليقا ، كلها قد أتت في غير مواضعها

التي يجب أن نأني فيها . ولو أن المحقق استعان بفهرس لاسماء
الشعراء ، وأخر لفساوي الآيات لاستثنى عن هذه التحقيقات
الخطأئة المفسلة ، ولعرف أن الآيات التي أوردها في التحقيقات قد
مضت في مواضعها من الكتاب ، أو أنها مما عمله من الأوراق
الثماني ، وليست مواضعها حيث أشار . ولكن هذا كله ، على
جلالته وخبرته ، حين يسير في جنب ما فرغ فيه الناصر من
بعض نصيبه انغرد بها نسخة الجامعة . فقد أحصيت مآرود
من أبيات المتن في الأصل جميعه : ما طبع منه ، وما أهمل ،
فبلغ حصى مئة وتسعة وعشرين بيتاً (٥٩٦) . أما ما أورده
نسخة الجامعة فبلغ حصى مئة وتسعين بيتاً (٥٩٠) . وكان
المشتد من الآيات أربع مئة وستة وتسعين بيتاً (٩٦٦) ،
وبذلك يكون الأصل قد أورد ثلاثة وثلاثين بيتاً . وتكون الجامعة
قد أوردت بأربعة وتسعين بيتاً من شعر المتن ، يتصل بها
شعر كثير من شعر الشعراء الذين أخذ عنهم ، فلم يورد المحقق
منها إلا بيتاً واحداً (بيتاً ١١٩) ، وأهمل الثلاثة والتسعين
بيتاً . ولما نهى الأستاذ السيد أحمد صلي الله عليه وآله عن هذا المتن ، لم
يطبع للحق ، بل تضر وفاقر بما أورد به الأصل ، ولعل الأرقام
المساوية تبين له أن ما أورد به الأصل هو ثلث ما أوردت به
نسخة الجامعة ، فإذا فاقر بنشر ثلاثة وثلاثين بيتاً (وهو في
الحق لم ينشرها كلها لأن ثلاثة منها وقعت في الأوراق الثماني)
فوجب أن يعترف بتقصيره حين العمل ثلاثة وتسعين بيتاً . وإذا
فحصنا هذه الزيادة ، وقد بلغت إحدى عشرة ورقة إلى الأوراق
الثماني ، كان مجموع ما تسقط تسع عشرة ورقة . أما عدد
الأوراق التي طبعا ثمان وستون ورقة بعد إسقاط الأوراق
الزائدة في أول الكتاب وفي وسطه . فكان ما أسقطه من نسختي
الكتاب يجاوز الشمس . وكنت أحب له أن يطبع بشيء من الجدا
والصبر ، وهو يتناول كتاباً من كتب التراث ، فلا يتزل به ما
أزل .

وبعد فقد بينت أن المتنين مما ناقشنا ، وهذا لذلك لا
تفكيك ، ولا بد من البحث عن نسخ (أخرى) تساعد المحقق على
إبراز صورة أدنى إلى الكمال . وقد ذكر بورتكاف في كتابه
تاريخ الأدب العربي ٢ : ٥٨ ، (ترجمة الدكتور عبد العظيم
النجار) أن مصطفى لؤي اليازجي في طرابلس ، وأخرى في
أكسودور ، فكان عليه أن يبلل جهده ليحصل على صورتين لهذا
فيؤدي بذلك حق العلم ، ويوفي العمل حقه .

الأصل الثماني من أصول الشعر - الأمانة في نقل النصوص ،
فالمحقق لا يملك حق الحذف والتغيير والقيص بالنصوص على
هواه ، بل عليه أن يكون حارفاً حق الأمانة التي بين يديه ،
يؤدبها على أحسن الوجود واكملها . فإن عرض في النص خطأ
يجب تغييره كان لا بد من الإشارة إلى أصل الكلام ، والتنبيه
عليه ، فعمل الكلام وجهاً من الصواب غفل عنه . أما التغيير
والحذف دون تنبيه على الأصل ففهم من القصد لا يرضاه عاقل
لنفسه . ولكن الأستاذ أقدم على التغيير والحذف ولو سند
أو دليل ، بل دون إشارة إلى ما فعل في كثير من الأحوال -
ومثل هذا يفسد الثقة بالنص الطوبوع . وسأذكر من الأمثلة
ما يؤكد ما قلت حرفاً حرفاً .

١ - ورد في ص : ٢١ « سبحان من ختم بهذا التفاصيل النحول
من الشعراء والأكرمة ، وجعل له من المحاسن ما يشره في كل من
تقدمه » وحذف الأستاذ على العبارة بقوله : « وردت هذه العبارة
في جميع النسخ مطبوعة غير واضحة ولعل ما كتبه هو
الصحيح الذي يستقيم به المتن » وهو قريب من عبارة الأصل
وفي الصحيح : « وجعل له من المحاسن ما فضل به كل من تقدمه »
وهو قريب مما أثبت « فافعل أيراد النص المضطرب في التعليق ،
ولعل ما اضطرب فيه » وهو ما حدث ، فقد نهى الأستاذ صفر
في ملاحظته إلى أن العبارة في مخطوطة الجامعة سليمة وهي :
« وجعل له من المحاسن ما لم يشره فيها كل من تقدمه »
فلا يصح إطلاق الدعوى بأن العبارة في جميع النسخ مضطربة

غير واضحة . ولكن الناصر لم يقتنع بهذا إيراد الواضع ، وأدعى
أنه أورد روايتين سليمتين ، أحدهما مستخلصة من نسخة
الدار ، والأخرى وأردت بالنص في الصحيح . وهو رد يحمل في
طياته الأضرار التي تجاهل هذا الأصل من أصول النشر المأزم
بإيراد عبارة النص التي اضطرب لإيرادها على المحقق ، يستلجم
القارئ الفؤادة ، ويطلع برأي صحيح فيما بين يديه من عمل .
ويبدو عجبا عابجا أتى حين عدت إلى نسخة الدار (وجه الورقة
٥) وجدت العبارة صحيحة ، مطابقة لنسخة الجامعة : « وجعل
له من المحاسن ما لم يشره في كل من تقدمه » فإن الاضطراب
في العبارة لا وما معنى استخلاص رواية من نسخة الدار ،
والرواية الصحيحة مألوفة أمام العين لا ولم الاستئانة برواية
الصحيح ما دامت العبارة واضحة سليمة بيتاً . أنك لاؤلف كتاباً ،
ولكن تنشر كتاباً ، وأول مباديء النشر الحرص على إيراد عبارة
المؤلف ، فإن شككت في شيء فلك أن تنبه عليه ، وإن كنتي
بالتشاهد التي تؤيده ، أما أن تجرل لنفسك أن تكتب بالنص
لأنه لا رفيك ، أو لأنه استصحب عليك معناه ، فشيء لم
يسمع به .

٢ - ص : ١٦ « قال المتن :

وزارة ، ما خاسر الطيب لوربها

وكذلك من إردائها يتفزع
وقد عدت إلى الأصل فإذا فيه : « أنت زارا » ، وطابقته
نسخة الجامعة ، وشرح المكي . ولا يدري أحد سبب دخول
الناشر عن الأصل ، والمطالع الإشارة إلى ما بدله .
٣ - ص : ٢٢ « قال المهداني ، وترجم الناصر في التعليق
لبديع الزمان المهداني ، ثم قال أن اسم الشاعر في نسخة
الجامعة ، ربح المهداني ، وقد عدت إلى الأصل فإذا فيه ربح
المهداني ربحا » فالمتشكك تجمعان معا إلى أنه ربح المهداني
وليس يبيع الزمان المهداني . ولم تبد لي حكمة حذف الاسم
من النص ، والترجمة لبديع الزمان .

٤ - ص : ٢٣ « قال المهداني ، وترجم الناصر في التعليق
لبديع الزمان المهداني ، ثم قال أن اسم الشاعر في نسخة
الجامعة ، ربح المهداني ، وقد عدت إلى الأصل فإذا فيه ربح
المهداني ربحا » فالمتشكك تجمعان معا إلى أنه ربح المهداني
وليس يبيع الزمان المهداني . ولم تبد لي حكمة حذف الاسم
من النص ، والترجمة لبديع الزمان .

٥ - ص : ٧٤ « بكر بن النطاح
ولو لم يكن في كفه غير روحه
لجاد بهما فليق الله سبحانه
وحذف المحقق بقية الكلام وهو : « شمته أبو تمام في تصديده »
ثم علق عليه فقال : « والبيت من شعر أبي تمام في مدح المعتصم
بالله » وكان أولى به أن يثبت النص لأنه يؤيد روايات أخرى
جاءت في كتب الألب والتقدم ، ولأنه قبل كل شيء مؤتمن على
النص فلا يجوز له الحذف .

٦ - ص : ٨٢ « لاين جعفر محمد بن يزيد الجزري ، خدم
موسى بن عيسى . والنص في المخطوطتين : « لاين جعفر محمد
أبو يزيد البصري الجزري ، خدم موسى بن عيسى بن فرخانشاه »
فاستحق المحقق كلتيهما من سطر واحد ، ولو ذكر لمراف أن المؤلف
الصعيد قد تعد ذكرهما ليؤزل التباساً يقع من حذفهما
٧ - ص : ٨٤ « لاين بكر (محمد) بن إبراهيم الفقيه
يا من رماء الدهب من ترسبه

بأسهم ما فرحسما فاقسل
وفيه تعريف صحتة ما ورد في الأصل والجامعة « عازها
٨ - ص : ٨٧ « حذف الناشر مطلع قصيدة أبي المتناهي ،

٩ - ص : ٩٧ « النصور النحري » وهو يزعم أنه منصور بن
سلمة بن الزبرقان النحري الذي ترجم له في الأدب ، لأنه
العرف المشهور الذي كثرت أشعاره وأخباره في كتب الأدب ،

والذي ينصرف ذهن اليه اذا أطلق اسمه ، ولكن الحق لم يكن أبنياً في النقل ، وكلمة الأصل هي : « لتصوير بن بجسرة النخري » وهو شاعر من الشعراء ، له مرثية في الوليد بن طريف النخري ، ومثل هذا الصنيع الذي قام به الحق بسببه أصحاب الجرح والتعديل بالتقليد ، وكرر ذلك مرات كثيرة ، ففي ص : ١٧ « للمبدى من أبيات طيلة له » وفي الأصل : « لا يحدان المجرى المبدى .. » ص : ١١ « أبو عمرو محمد بن الصمراوى البصرى » وهو في الأصل : « أبو عمرو محمد بن أحمد الصمراوى البصرى » ص : ١١٩ « عاصم بن محمد المدني » بخط كلمة البرسم التي وردت في النسخة ، ص : ١٢٨ « محمد ابن صبيح البصرى أبو مسلم » بخط « صديق جساس » ص : ١٣ « موسى بن عمران » وهو في النسختين : « موسى بن عمران » بالتصغير ، وهذه الأشياء التي يراها الناشر صغيرة ، انما أتى بها المؤلف لأن لها شأنا في الملاحظة على عمر الرجل وصلاته بالناس والكشف عن بعض ما خفى من أمره .

والا كان الناشر قد أباح لنفسه أن يخطئ أشياء من صلب الكتاب ، فبديه لا يلقى بنا تلك التعليقات التي أبيت في الهامش ، والتي تساعد في معرفة كذا في النسخة القديمة ، وفراهم في عصر نسخ الكتاب ، والتي يعرض الناشر على ألبانها في هامش الكتاب .

الأصل الثالث من أصول النشر - أن يشير الناشر إلى الاختلاف النصفي في النسخ ، فقد يكون في رواية منها ما يفيد الباحث ، ونحن نعلم جميعا أن اختلافا كثيرا قد وقع في رواية الشعر خاصة ، فعندنا أمرا مالوا أن يشير الناشر إلى هذه الروايات في مختلف النسخ ، وليس لناش أن يجعل من نفسه حجة لترجيح بين الروايات ، واصطفا واحدة منها ، وحذف سائرهما ، أن هذا عمل لأن يأتي بعد الجلب الروايات المختلفة ليكون الاختيار على هيئة . فقد يأتي ناقد أدبي ذوقا متفرقا لبحث ، فيرى غير ما يرى الناشر ، ويرجح غير ما يرجحه ، فلذا ما كان ناشر عالم أن يخطئ شيئا من الاختلاف ، فهو ما كان واضح التحريض بين الخطأ ، قد حدث أن ما نرى في النسخ في تعليقاته الجاهل ، ولكن الذي لا يقلل أن يكتفي الناشر بإيراد رواية واحدة مخرجة أو مرجوحة ، وردت في نسخة ليست من الرواية الصحيحة أو المراجعة التي وردت في النسخة الأخرى ، نجاعا أو أهلا ، وهذا أمران أخلاقيان .

ولقد كان موقف الأستاذ من اختلاف النسخ التي بين يديه عجيبا ، كان ناره ينسب إلى النسخ في تعليقاته ما ليس فيها ، وكان ناره أخرى يكتفي بإيراد رواية ، ويتجاهل الرواية الأخرى ، ويبدو شلوخ عمله حين تراه يثبت الرواية الخرفة أو النافسة ، ويغفل الرواية الصحيحة أو التامة . وقد عمل نسخة الجامعة التيئة أحوح ما كان اليها ، ولو كان استشارها لأسفته بالصواب ، ولجنته كثيرا من الزقاق .

١ - فمن أمثلة التحريف التي جرها أتباعه ما ورد في الأصل والمقاله الرجوع إلى نسخة الجامعة ما ورد في ص : ٢٧ « أبو الوليد البصرى » مسحته أبو البهداد » مكرام تملأ مع الأصم (د) عجبا ، فيكرها اليكم » قوله : « فيكرها اليكم » تعريف ، ولو عاد إلى نسخة الجامعة لارتضى روايتها : « ويشعرها اليكم » ص : ٥٧ « البجترى »

لنقاء يطر سببه وسنائه ، وثان راحته دما وسجيا ، وصحته في نسخة الجامعة المطابقة لآ في الديوان الواسطة : « وثان راحته لدى وتيجا » ص : ٨٥ « لمحد بن عيسى ابن الهلب ... » وصحته في نسخة الجامعة : « محد بن ابي عيسى » وكل من يلقى أبا عيسى من آل الهلب ، فابو عيسى اسمه . ص : ٧٥ « كثير مره »

أريد لاني ذكرها لكتابتها ، تمثل لي ليلى بكل مكان وصحته ما في نسخة الجامعة ، لوح (٢٩ - ٣٠) تمثل لي ليلى بكل سبيل ، فإليت من قصيدة لامية تصبها في ديوانه وفي

كتب الأدب والشعر كالماني الثاني ، والأقاني ، والكامل ، وشعر شواهد المتن . وكذلك الشأن فيما رواه ص : ٩٢ « أبو العباسية :

أن الخطايا تبتكك لأبسا ، قطعت اليك سياسيا وقارعا » وصوابه ما في نسخة الجامعة ، لوح (٨ - ٩) : « قطعت اليك سياسيا ورمالا » فإليت من قصيدة لامية شهيرة مدح بها أبو العباسية عمر بن الحارث ، ورويت طائفة من أبياسها في ديوانه : ٢١٦ ، ٢١٧ ، وفي الأقاني : ٣٨ ، ولورد في ص : ١٠٥ قول جهن بن عوف يصف صحراء : « تعشقتنا واللليل كدر نجومه » وضاعت على الخريت فيها رحابها

ولكنه في نسخة الجامعة « تسعنا » بالسمن والماء في غاية النضامة ، وفي ص : ١١٦ « أبو الحسن ابن بنت الحارثي » والإسم صحيح في نسخة الجامعة « أبو علي الحسن بن وهب الحارثي » . في ص : ١٢٩ بيتان ليشار كثر فيهما التحريف وصوابهما في نسخة الجامعة ، وقد نلفهما عنها صغيرين في تعليقه آتت ص : ١٧٠ ، في غير موضعها . في ص : ١٢٩ قول داود ..

به أذهب الدنيا وسرت وأشرفت ، يذكر الماني في مسطور الجبال وفيه تحريف صوابه في نسخة الجامعة ، لوح (٢٦ - ٢٧) : به أذهبت الدنيا وسرت ، وأشرفت ، يذكر محليه مسطور الجبال وكذلك تصطب على الناشر في الصفحة نفسها قول المتن : أسع الذي ججع الرمسان بكذره ، وربما يحذفه الأستاذ ولا معنى لنجاح الزمان في البيت ، وصوابه في نسخة الجامعة ودون المتن : « بجح » بالياء ، أي : فرح . ص : ١٢٤ لفتي بك : ناك :

المسححة ، ما يجدى عليك بهجين ، ولا المجرى أن أعطيته بجسيميل ، وهاتين طبعه : « نسخة الجامعة ترويه هكذا .. » وهي الرواية الصحيحة ، وقد أحسن حين اختار رواية نسخة الجبال ، ولكنه أين لا أن يسم إليها خطأ ، فاختار أن يتقلد اسم الشاعر من الأصل ، والمثل ضبط نسخة الجامعة فلم يشر إليه ، ولو اختاره لاختار الضبط الصحيح وهو متى بن مالك (بالعين المهملة) ، والثناء للثنا من فوق ، وعلى صيغة التصغير) ، وهو شاعر حمصي ورد بيته السابق في مقطورة رواها له أبو تمام يرثي بها صديقه العلاء . ٢ - وكان من أغلال الناشر مراجعة نسخة الجامعة أن تدت عنه أبياس سقطت من الأصل ، ووردت فيها ، والحديث هنا لا يتناول إلا ما اشتركت فيه النسختان وأتيح للناشر أن يطمحه ، مثال ذلك ماورد في ص : ٤٤ لمحد بن كتاسة الأسدي : ترى خيلهم مربوطة يقربهم

ولي كدل قلب من سنانكها وقبح فقد سبق في نسخة الجامعة بيت يتلعه : وفرسان هضاء ، كرام يفرسهم لهم في الماني حيشا ما حسمروا شرع ترى خيلهم مربوطة يعالهم

ومى كدل قلب من سنانكها ومسح وأورد في ص : ٥٩ بيتي الموني ، ومسح بعدها قول أبي الجويرية القبيدي وقد جاء في نسخة الجامعة ، لوح (٢٠ - ٢١) ، وما زال يعطيه ومسحالي حاسم

من التماسي حتى سرت أريج وأحسد ، حق أن الاستاذ قد آتته التعليق في نسخة الجامعة ، فلم يستطع أن يسم اشتها التي انشرت عليه ، وما كان يجب أن يورده في ص : ٥٩ ، أورده في غير موضعه ، تعليقه في ص : ١٧٦ ، وأورد في ص : ٧٣ ثلاثة أبيات : « لأن أدريس الأمور

وهو من أولاد مروان بن أبي حمزة « والآيات في نسخة الجامعة « فوج « ٢٠ » « ب » « أربعة » وثلاثون السافظ : وما اتسمت بها إلا لمحيبها

خرت فسمها فخرها عن قدام أوج

وصواب اسم الشاعر كما في الجامعة : « أبو سليمان الأفرح وهو أديس من أولاد مروان بن أبي حمزة » وقد جاء ذكر له في كتاب الأغاني « وفي فهرست لابن النديم « وورد في ص : ٨٦ أبيات لمحمد بن حوق البصري « وما غالبها من أبيات المتنبي « ومما ورد لمحمد :

وكنت أحسبها ما بيني وبينكم

من الصداقة قريب توجب للمحيب

ولم يورد الناصر بيت أبي العلي الأخوذه عنه « ولو رجع إلى نسخة الجامعة لوجد فيها قوله :

وبيننا أن رحمتك ذاك معسرة

أب الصراف في أهل التي دم

وأورد في ص : ١١٥ قول البحري :

واكسور طورا مشرقا للمشرق المـ

أقوى « وطورا مقربا للمصير

ولم يأت بقول المتنبي الأخوذه منه « وهو في نسخة الجامعة « لوح « ١٠ » « ب » :

مشرق حي ليس لمشرق مشرق

وعغرب حي ليس لغرب مغرب

في ص : ١٢٢ « أرجوزه لسابق الزبيري « وقد سقط من الأصل بيتان مشطوران جاءا في نسخة الجامعة :

لا در من معشوق الحبيب

سأدوا وفادوا من بني القـ

عائزهم معشوقا أمـ

كانهم من تقسيمهم معشوقا

تعب ديبا ما حبس الحبس

ما أشبه الحبس الحبس

والعجب أن الناصر يشير في الأرجوزة إلى الفهرست وفتح في الطبوعة والنسخة الثانية « ويحمل ما ورد في نسخة الجامعة « وأورد في ص : ١٥٦ « بيتي خالد بن يزيد الكاتب « وأسقط بعدها ثلاثة أبيات لبشار بن برد جاءت في الجامعة «

لوح « ٥٤ » « ب » :

يسأل طويل كان الفجر متهم

عن الظلام « وخلف الصباح أهوال

فلا وسوسول أن من قد كتم بهم

ولا تخف من المشتعل أنـ

ولم أعلن سكرة من يصعد يصعد

لكنني لصروق أفدهر حـ

ويدين إن ما قاله الناصر ممثلا في بيتي خالد بن يزيد خلا معني « ليس هذا موضعه « إذ سبق ويوده « ص : ١٤٦ من الطبوعة «

٣ - ومن أمثلة أصرار الناصر على التفاضل عن روايات نسخة الجامعة « وهي روايات صحيحة « طابق أكثرها روايات الديوانين «

ماورد في ص : ٣٢ « قال المتنبي :

كثير مذهب العين من غير مـ

يؤثره قيمتها يشرقه اللـ

ولم يشر إلى رواية نسخة الجامعة « : يؤثره لينا بشره

الذكر « وهي رواية الديوان « وكرد الأثر « ص : ٢٥ في قول ابن الرومي « الحب ربحان النؤاد وراحه « فاعمل الإشارة إلى

رواية الجامعة « : الحب ربحان الحب وراحه « وهي في الديوان « وأورد في ص : ٢٢ « بيتا لابن الرومي « وأخسر

للمتنبي « وأشار في التعليلين ١ « ٢ « إلى رواية الديوانين « ولكنه تمدد أن يقل أن نسخة الجامعة قد أوردت رواية

الديوانين « أصرارا على تجاهل الجدا المزم بذكر روايات النسخ

الصحيحة « فضلا عن أن هذه الروايات المعطلة قد طبقت رواية الديوانين «

٤ - ومن أمثلة البطلان الفصل ما ورد في ص : ٥٤ « لمن ين

الجم من أبيات يمشي بها « وعلق بقوله « : يمشي بها « زائد في النسخة الأصلية « ونسب أنها واردة في نسخة الجامعة «

ومثله ما علقه على بيت ابن لمام ص : ٦٠ « إذ قال : « هذا

اليوم بيت المتنبي بعده وردا في النسخة الأصلية « ولم يرد في سائر النسخ « « ولو عاد إلى نسخة الجامعة لظافه على

اللوحة « ٢٤ « ١ « « وأورد في ص : ٦٦ « للموج الرقي نفس فداد غزال قد يرى جـ

ابعداه « ولا الأبعد أفراس

وعلق على كلمة « البعد « بقوله « : هكذا في النسخة الأصلية « وفي سائر النسخ : « بعده « وليس ماعلقه صحيحا «

فقد رويت بالماء المتنا « وأضعة بينه وعلى غاية من البطلان في نسخة الجامعة « وورد في ص : ٧١ « فلذا هما اجتماعا لمس

حزه « وعلق بقوله « : هكذا في جميع النسخ ما عدا الأصل « وهو غير صحيح لأنها في نسخة الجامعة مره بالم «

واضحة بطلان « وورد في ص : ٩١ « للمولى « وعلق بقوله «

« هكذا في الأصل « وفي سائر النسخ : « لبيهم « ورجعت إلى نسخة الجامعة « لوح « ٦٨ « ١ « فوجدتها تصرح بذلك المولى «

٥ - ومن أمثلة التعليق الفصل أن يدعى على النسخ أو على

أحدها ما ليس فيها « فقد ورد في ص : ٥٤ « نابت أن قطة

المكي « وعلق بقوله « : هكذا « وعبطه الأغاني « نابت فطنة «

وفحوى هذا التعليق أن النسخ أوردت كلمة ابن « التي انتهت في الطبوعة « وقد عدت إلى الأصل والجامعة فوجدت الاسم

فيها « نابت قطة المكي « بغير ذكر كلمة ابن « فما معنى هذا التعليق ؟ ! أخشى أن القول أن الناصر لم يعد إلى النسختين

وأكثرا بالعودة إلى الطبعة الأولى التي اعتمدت على النسختين « ١ « ٢ « كما سماها ثم قال ما قال « وعلق الناصر في ص :

٧٧ « على ختام الجزء الأول بقوله : « هذه عبارة النسخة الأصلية «

التي وجدتها في الطبعة « لأن العبارة مأخوذة من النسخة « وهي مخالفة ما جاء في الأصل « وورد في ص :

٨٨ « لابن الرومي « من لصيدة دالية مطولة يمدح بها معاذا «

وعلق الناصر على الكلمة الأخيرة بقوله : « في جميع النسخ :

سائد « وقدت إلى الجامعة فلذا هي تروي « يمدح فيها معاذا بن

مختل « خلافا لما أعاده « وورد في ص : ٩٤ « المتنبي «

وكلمسا قاض دمي قاض معشوق

كان ما فاني من جفني من جـ

وعلق بقوله « : وردت في جميع النسخ « كائنا « معطلة «

والصحيح ما أبناه « وقد رجعت إلى الأصل والجامعة فوجدت فيها « كان ما « « وورد في ص : ١٤٦ « عبد الله بن عبد الله «

ابن طاهر « وعلق عليه « : معناه « عبد الله بن عبد الله «

وقد عدت إلى النسختين فوجدت الاسم الأول فيها صحيحا

وأردا بعبارة التصغير « وكان من الخير أن يحسن الناصر القراءة بدل أن يسرع إلى التخطئة « ومثسلا ما ورد في ص : ١٧٢ «

ذكر الصيا ورماع الأيام « وعلق عليه بقوله « : وفي الديوان :

الآرام يدل الأيام « ورواية الديوان صحيحة « وقد عدت إلى النسختين فوجدت أن الكلمة فيها الآرام « مثل رواية الديوان

٦ - ومن أمثلة التعليق الفصل إرشاده إلى روايات النسخ

المعروفة وأغفاله الصحيح منها « فقد ورد في ص : ٤٦ « : شم

كعب من معدن الأبري « وعلق بقوله « : من نسخة المطبعة

سعدان « وفي الأبري والصحيح ما أبناه « فالتقى

بذكر الحرف « وأسس في غرة زهوه أن يشير إلى ما في نسخة

الجامعة وهو الصواب الذي كان يجب تقديم ذكره « وكرد ذلك

في مواضع كثيرة من كتابه « من ذلك ما جاء في ص : ٦٤ « فقد

علق على قول المتنبي « : ليس حما ما علق به الظلام « بقوله :

« جاء في كل السبع « عد الظلام « وهو تحريف من السباع «

والحق أنه لا تحريف في نسخة الجامعة « وجاء في ص : ٨٠

« نؤيد العروضي مولى طيبر » وعلق عليه بقوله : « وصحته
 بدين العروضي » « وكرد الأمر في ص ١٦٦ » ولكنه لم يذكر أن
 الاسم صحيح في الوصفين في نسخة الجامعة . وورد في ص :
 ١٠١ « محمد بن الفضل الجرجاني » وعلق بقوله : « هكذا في
 الأصل ، وفي مآثر الشيخ : محمد بن أبي الفتح » وسحة
 الاسم : محمد بن الفضل الجرجاني « والاسم صحيح في نسخة
 الجامعة » وفي ص ١٠٤ « ليعني بن هلال الميسكي » وعلق
 بقوله : « هكذا » وسحة ابن بلال « وهو لطيف يرمح إلى الشيخ
 جميعا أوردت الاسم خطأ » ولحق خلاف ذلك فقد ورد صحيحا
 في نسخة الجامعة « وكان النهج العلمي يقتضيه أن يعلق بقوله :
 « ورد في نسخة الجامعة » لوح (٢٩) (١) « يحيى بن بلال
 السدي » وهو الصحيح « ثم يعقب على ذلك بما يشاء من براهن .
 أما أخفاء رواية الجامعة فطمس فروج النشر الصحيح . وكثر
 احتمال هذه التعليلات في الصناعات : ١٢٥ ، ١٢٤ ، ١٤٠ ،
 ١٦٩

٧ - وما يتصل بسياقه ما ورد في ص : ١٥٢ « مروان بن
 سعد » فقد علق عليه الناشر بقوله : « هكذا » وسحة سعيد
 ومثل هذا القول يدل بداهة على أن الاسم معروف في المكتسبين
 وأن الناشر قد صححه متمسكا به نصوص الكتب الأخرى .
 ولكن الأستاذ السيد أحمد صفريه الناشر في مقاله إلى أن
 هذا المصنف يخالف أصول النشر « لأن الاسم في نسخة الجامعة
 صحيح فكان جديرا بالناشر أن يقول : « ورد في مطبوعة الجامعة »
 مروان بن سعيد « وهو الصحيح » وبأنه بعد ذلك بأسيانيد
 الصحة . وإذا جاز للناشر أن يعمل الاستئسار إلى الروايات
 الصحيحة في النسخ التي ينشر عنها ، فما فائدة هذه النسخ ؟
 والمعجب أن الناشر لم يقل قول الناقد « ورد عليه رد من تجاهل
 ما داه إليه » ولو كان منصفا لاتفرد له ببطله في تصحيح
 المطبوعة ، وهو تجاهل كثير وتعدد ، بل تجاوز الجاهل في مواضع
 عدة « ليسبب إلى النسخ ما هي برأه منه على ما تشهد به الأمثلة
 التي سلفت .

٨ - ومن التعليلات العجيبة تعليق الناشر على بيتين لعتمان
 ابن عمار الطرمي وردا في ص ١٥٧ « فلهذا قال » « وأوردت
 نسخة الجامعة بدل يسي عثمان من عبارة « بيتين لأبي أحمد »
 فخراساني لا ملاقة لهما يعني السري « وقد حاولت أن أقهر
 معنى الكلام فلم أفلح . أين البيتان ؟ وما مناسبتها ؟
 إن أبا أحمد الطرمي لم يرد ذكره إلا مرتين (ص : ٦٩ ،
 ١٥٠) بين العميديه لهما ما أخذه القتيبي عنه « فإين البيتان
 اللذان تحدث عنهما الناشر مبينا إلى علاقة لهما ببيت القتيبي ؟
 يخيل لي أنه سيحول لديه وهو يبحث عنها دون جدوى .
 إن الأئمة على إخلال الناشر بمراجعة النسخ « والفحالة
 رواياتها ، وتسميته إليها ما ليس فيها » أمثلة لا تعد . وقد
 سبقني إلى ذكر طائفة منها الأستاذ السيد أحمد صفريه بقائمه
 ولكن هذه الأمثلة جميعا : ما أوردته الأستاذ السيد وما أوردته
 قل من كثر مما أتاه الناشر ، وكأنه لم يسمع بتجات الناشرين
 النقاد التي يلزمهم بها المنهج العلمي إزاء مطبوعات السلف
 الأقدمين .

الاسم الرابع من أصول النشر - أن يكون المؤلف المحقق على
 حذ من التنازع والمعرفة يكافي ، مادة الكتاب الذي يتولاه ، ويتبع
 له أن يقوى على تقويم النص إن افتوره تحريف ، ليبرزه سليما
 والرا . وقد طلى النهج الذي ارتضاه المحققون في التأكيد على
 هذا الجانب ، وبين المزايا التي يتردى فيها من لم يؤت زادا
 يمكنه من متابعة النص في طرق التحقيق ، فلا يقع أن تصدى
 كتاب أدبي نمود مصحفه بالشمس وأسماه الشجره من قلت بضامه
 من الرواية « وقصر بامه في الإطلاع على دواوين الشعر وطبقات
 الشجره » ولم يالف مصاحبة الكتب وأسفار اللغة . وأمر آخر
 ألزم به النهج الناشرين ، هو أن يصفوا في عملهم وفق خلية
 بيته ، يلزمون بها أنفسهم في التحقيق « وأذلك لتلجب صحافت
 الكتاب بتولاه نأشر قدير ، فتجسب بأنه قد مضى على أسس واضحة

الترتبا ، فهي تطلبك يوجهها في كل صلعة من كتابه ، وإن لم
 يشر إليها ، ولا كذلك الناشر القصيف الذي تجلبه الأهواء فاذ
 هو يخطئ في عمله على غير هدى ، لا يدرك أن النشر على النهج
 العلمي يتطلب في كثير من الكتب التزاما لا يقل بكثير عن التزام
 المؤلف .

وكتب الإربة الذي نشره الأستاذ البساطي مثل لهذه الكتب
 التي تولوها ناشران صفا ، لم يرواها المعرفة التي تمكنهم من
 تقويم الكتب التي تقع في أيديهم ، ولم يلتزموا نهجا يسريرون
 عليه في تصحيحه . وبكيفية لأشاح ما قلب أمثلة بسيرة مصا
 طفت به صحافت الكتاب .

١ - في ص ٢٢ : « لصاح ومال .. ان للعتبي غلبانا وأنباما
 أجل من هذا البليد المجهول » من أي قبيلة هذا العاجر ..
 قلنت : « ماذاك الله » حديثنا في الإبداع لا في الإنباع ، وفي
 الأدب لا في الأسباب « وعلق الناشر بقوله : « الإبداع : الإبداع ،
 والإنباع : الحكاية » فدل على أنه لم يفهم قول العميد الذي
 يرد به على قول متنازع : أن للعتبي غلبانا وأنباما أجل من هذا
 البليد . فيقول له : حديثنا في الإبداع لا في الإنباع ، والإنباع
 هنا جمع تبع . والمعجب أن اللفظة قد غيبت في نسخة الجامعة :
 لوح (٣ - ب) غيبا لا يسمح بأن يلفظ في قراءتها غائبا .

٢ - في ص ٦٦ « قال العلوي الكوفي ، المعروف بالحمامي »
 وعلق الناشر بقوله : « لم أفر على هذا الاسم في جميع كتب
 التراجم » وأنها للكلمة كثيرة لا يجرؤ عليها إلا من ملاكت
 عطشه « أما العلماء الأعلام فهم يدركون أنهم أعجز من أن يحيطوا
 بجميع كتب التراجم » فيقول فالحق إذا جهل انسانا : « لم أكن
 من ترجمه » فيرد بذلك حق العلم ، ولا يتناول في الدعوى
 ليزعم أنه ألم بجميع كتب التراجم . وأني لا أريد للأستاذ أن
 يرهق نفسه في البحث « وانصح له أن يرجع إلى مروج الذهب
 (ط ١٩٧٨) في نسخة الأستاذ محيي الدين عبد الحميد » :
 ٩٠ ، ٩١ ، وسحة الآلية : ٢٩٦ ، وجهرة ابن خزم : ٢٢ ،
 وأعيان الشيعة ٢/ ١٧٢ « يسفر من أمر الشاعر ما جهل .
 فإن شق عليه ذلك فإنا أبلغ إلى الصافي والذات » (بنحلي
 الأستاذ السيد أحمد صفري : ١ : ٢٠٢ ، في الهامش ما يرفي
 الأستاذ وينقل طبعه .

٣ - في ص : ٢٧ « قال القتيبي :
 ان ألبينا دهور أدا جيد » ت « وسأعانا المصار دهور »

وكان في ظني أن أول مبادي التحقيق في كتاب يتناول شعر
 القتيبي أن يراجع المحقق جميع الأبيات على الديوان . ولكن
 الأستاذ لم يلتزم بما يرفسه النهج ، فوقع فريسة لهذا الخطأ
 الكبير حين نسب إلى القتيبي بيتا ليس له ، وأتمسا هو لأبي
 القتيبي ، أما بيت القتيبي الذي أسقطه هو :

نعمي خردوم الدموع وتفتق سامات لبهم وه دهور
 ومثل هذا ما ورد في ص : ٥٢ « قال القتيبي :
 حديرة ما رأيت مديها » الآرايت الإمام في رجل
 وكثرة في موضع آخر فقال : يستجمع الخلق في شمال
 أمار »

فتسبب إلى القتيبي شظرا لأبي نواس من قصيدة له في مدح
 الحليفة الأمين ، فنقل فيها مغطبا نالته :
 يا ناع لا تسمعي أو تباثي ملكا
 تتبيل راحته والركن مسيبان
 متى تحلى إليه الرجل سمالة
 تسجعي الخلق في تمسبال انسان
 وكنت أمني للأستاذ ان يجد في عمله « ويصر على معاودة
 الديوان ، ليجنب طبعته مثل هذه الهفوات .

٤ - في ص : ٤٨ : « صالح بن أبي حيان الحلبي الطائي »
 وعلق عليه بقوله : « صحته كما ورد في المصح : صالح بن

يجازى « وهو تصحيح فيه من الجهل ما تشاء . وهل يجوز تصحيح اسم جابت به التفتتان اعتمادا على طبعة الصحيح الخروفي في هامش المكي ، والاستناد اليه على ما يعرف كثرة ما فيها من التحريف والتصنيف ، ولا شك نفس ابتعاده عنها في كثير من أسماء الأعلام التي وردت فيها وتمسكه بنسب الأصل ؟ وأما لأن نحب أن نقوله له وهو أن طبعة الصحيح المسمى تروى الاسم : صالح بن حبان ، فلم أثر الطبعة الأولى على الثانية ؟! أن تصحيح الأعلام لا ينبغي بمثل هذه المسوولة واليسر ، واعتمادا على طبعة هو أول من تجنبها في مواضع كثيرة . ولا يصح تغيير ما ورد في النسخة إلا بنقل غسابط صحيح . وذكر هذا اللون من التصحيح في اسم أبي بكر برمة ، وقد رد في الآية ثلاث مرات (ص ٢٢ ، ٨٤ ، ١٦١) بهذا الضبط ، فغيره إلى حرفه ، ولما سئل عن دليله في التصحيح أجاب بأنه النسخة المطبوعة من الصحيح ، وما اقتضه جادا في كلامه ، ولا مقننا بعبثته ، ولو ائتمناه بها لاضطررناه أن نغير كثيرا من أسماء كتابه ، لأنها وردت محرفة في الصحيح . وقد بين الأستاذ صفر في مقالتهم خطأ ما ذهب إليه الناصر في تصحيح برمة ، ودله على صحة الاسم استنادا إلى ما ورد في تاريخ بغداد ، وإنباء الرواة ، ومعجم الشعراء ، ومعجم الأدباء ، وبلغة الوفاة ، ولكنه لم يفتح بكل هذه النصوص . ولست أذهب إلى القدر من الاستناد صفر على الاقتاع . ويعيد الناصر المسألة مرة لثالثة في اسم الأمير الشافعي عبد الله بن طاهر ، فقد أورد الصمدي شعرا له في أربعة مواضع من كتابه (ص ٧١ ، ٩٨ ، ١١٨ ، ١٥٢) . وقد غير الناصر الاسم في ثلاثة مواضع فجعله عبد الله بن طاهر ، دون أن يشير إلى ذلك ، كان من عنه هذا التغيير ، ومخالفة إجماع النسخ . أما إشارته إلى التغيير فجاءت في (ص ٩٨ ، ١٥٢) قال : « صححه كما جاء في نسخة النهر ، عبد الله ، وكذلك في معجم الشعراء ، لا بد الله ، كما جاء في النسخ » ويغفل إلى الفارسي أن التصلب والزياد في أورد في تأليفه البيت منسوباً إلى عبد الله بن طاهر ، فلا خلق الأمر لم يعد شيئا من ذلك ، وإنما هو مزاج الناصر ولوعه بالتصحيح . بل إن البيت نفسه قد ورد إلى الوساطة والمكبرى ، وهذا من مزاجه ، منسوباً إلى عبد الله بن طاهر ، ويعبر إليه في تعليق ما أقدم عليه ، فكتب لأدب والراجح تذكر أن الأمير عبد الله بن طاهر كان أدباً ذواقاً ، جيد المفاضة ، ملج الشعر ، وذكر له طائفة من الأشعار في ممان منتقاة ، وكذلك تتحدث الكتب عن ابنه عبد الله ، وأنه كان متوسلاً شاعراً ، وأن له ديوان شعر . فما الذي دفع الأستاذ أن ينكر الشعر على الأب ليتنبه لابن وحده ، وقد عرف ما يقول الشعر ، التي لا تفرق بمعجزى عن فهم ما قصد إليه بعمله .

٥ - هـ في : « هـ » قلبه البخري فقال :

ملك له في كل يوم كريمة أقدامه ، واعتزام محرب »

وعلق بقوله : « نسب المكي هذا البيت لحبيب » ووقف به القلم ليتبرك لفرقة في حيرة ؟ فكان كاتبت لا أرضا قطع ولا ظهراً أبقى . وواجب التحقيق يدعو أن يرجع إلى ديوان أبي تمام البخري ، وهذا متداولان ، ليصحح النسبة . ولو عاد لقطع ياتيه البخري في قصيدته التي يمدح بها مالك بن قرق . ومثل ذلك ما فعله في ص : « هـ » فقد أورد : « لكثير مرة »

رحتي بسهم ريشه الصفد لم يصب

ظواهر جلدي وهو لقلب صداد »

المكبرى :

رحتي بسهم ريشه الصفد لم يضر ظواهر جلدي ، وهو في القلب جارحي »

وكان التحطيط يعلى عليه أن يعود إلى ديوان كثير ، ليتبين الصحيح ، الخروفي أن البيت من قصيدة حاتبة مرفوعة

الروي ، ولأنه له بذلك أن يصحح ديوانه الإبانة برواية المكي مما . وأما الأمر حين أورد في ص ٧٨ قول البخري :

ساحا وباسيا كالصبراق والعبا اذا اجتنبسا في الصبراق اشتراك

فقال معلما على الكلمة الأخيرة : « رويت : التائق » وهو يشير إلى رواية المكي . ولو عاد إلى الديوان لقطع بضمه ما في الآية ، وخطا ما في المكي .

٦ - هـ في : « هـ » أين المخر :

وأرى التويسا في السماء كاتمسبا

خرد تيسفت في ليلاب حديد

وقال معلما على كلمة خرد : « في جميع النسخ : قدم ، ولا

مضى لها . والصحيح ما ذكرناه » ولا أظن أحدا يجعل معنى كلام

الناشر وهو أن النسخ الأربع قد أجمعت على تشبيه الثريا بالقدم (كاتها قدم) . وأنه رأى أن كلمة قدم في هـ

التشبيه لا معنى لها ، فوضع بدلها لفظ خرد ليصح معنى البيت ، وقد نفذ الأستاذ صفر ما أقدم عليه ، وبين له أن تشبيه الثريا

بالقدم ، صحيح المعنى ، وأنه ورد في ديوان الشاعر . وذكره

النقاد والبالغون مثلا لا قبل في تشبيه الثريا بالقدم . ولكن

الناشر أبي إلا أن يرد على هذا الكلام الواضح بأن التبديل

الذي أدخله على البيت جعله أفضل ، وكأنه يريد أن يوهب

قراده أن النقاش كان يعود حول ترجيح رواية على أخرى . وما هو كذلك . ثم راح ينسج على الناقد تحكمه وتمسكه برواية

خاصة ، ونظفته غيرها . وما كنت أريد للناشر أن يسلك هذا

السييل في رده ، وكان أجمل به أن يسكت ، فقد صح فيه

القول : « روي بدائها واسلت » ، ليس هو الذي تحكم وأعلن

في تعليقه أن تشبيه الثريا بالقدم الذي ورد في النسخ الأربع

جميعا ، لا معنى له ولذلك رفضه وبدله . فإذا جاء عالم بدله

على خطه ، وبين له صحة التشبيه ، كان جزاؤه أن يتهم

بأنه يتسبك برواية بون أخرى .

٧ - هـ في ص : « هـ » زرع الدمشقي

في محسن من محسن - سال وبين الـ

محر : أبرد طورا ، وطورا أخاف »

وقال معلما : « في النسخة الأصلية وحدها ، أبر زمة ، وهو

الصحيح » ولو لمهل قليلا لأدرك أنه خطأ ، فصحة الاسم : « ابن

أبي زمة » فهو محدد بن سلامة بن أبي زرة الكندي الدمشقي ،

أما البيت فهو مضمون من بيتين هما :

فكانني بين الوصال وبين الـ

محر من مقصده الامراب

في محسن بين الحسان وبين الـ

نار ، طسورا ارسو ، وطورا أخاف

وانظر في ذلك شرح المكي ١ : ٢٨ ، والوساطة ٦ : ٤ ،

وسط الكاثر : ١٧

٨ - هـ في : « هـ » لثاني من الحسن ، وصحته : لثاني

أبي الحسن .

٩ - هـ في : « هـ » للثاني من محسن بن عبد الله النيمري

الكني بأبي الطيب نديم العتر ، وصحته : « نديم عبد الله بن

العتر » كما في نسخة الجامعة ، ويؤيده ما جاء في معجم

الشعراء ، وفي معجم البلدان : ١٧٥

١٠ - هـ في : « هـ » ولمعرو بن الاحتم :

إذا البرد لم يحبيبك الا ترمكا

يبدأ لك من اخلاقه ما يقابل »

وصحته : ثم يحبيك الا ترمها ، بالهاء .

١١ - في ص: ١٢٣ « لأمي عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله بن مسعود » فقال معلقا: « هكذا » وشيخه الرضائي: « عبد الله بن أرويس » ومعنى هذا الكلام أن الزبير بن بكار هو عبد الله بن الزبير الذي ورد اسمه في معجم الشعراء ولا يحمل الكلام معنى آخر . وفيه خلط لا ينفص منه المعجب . فالزبير ابن بكار قرش من أهل المدينة عاني ما بين سنتي (١٧٢-٢٠٥هـ) وكان علما وأخباريا . نسبة « يقول الشعر كما يصوله النواة والقناديون » وقد طبع في القاهرة (سنة ١٢٨١ هـ) الجزء الأول من كتابه . جهرة نسب فريش وأخبارها بتحقيق الأستاذ محمود محمد شاكر . الذي صدر الكتاب بترجمة الزبير بن يسار صافية . وأما عبد الله بن الزبير الذي ورد اسمه في معجم الشعراء فاسمى النسب . وهو شاعر كوفي اقتضا وفقره من شعراء الدولة الأموية وقد مات في خلافة عبد الملك بن مروان . وله ترجمة واسم في الأثافي . فخلط بين الرجلين وعدهما شيئا واحدا . عجيب في بابيه . وقد نية الأستاذ صفري في مغلته إلى هذا الخطأ الشنيع . ولكن الناشر أصري في عناد حين رد عليه أن الزبير بن بكار القرشي النسب العالم الراوية هو عبد الله بن الزبير الأسدي الكوفي . مع اختلاف الأسمين . وفي بعد ما بين الاثنين في القبيلة والزمن والوالد والمواهب . وما بعد هذا العناد كلام تكلم . وأعاد الناشر هذا اللون من التحقيق البكر في ص ١٢٧ . فقد ورد فيها « أبو ضمضم سعيد بن ضمضم الكلبي » وقال الناشر معلقا: « هكذا » وشيخه الرضائي: « محمد بن سعيد ابن ضمضم » وله ترجمة في المجلد « فلما عدت إلى معجم الشعراء الذي نقل عنه الترجمة وجدته لا يترجم لشاعر الأبناء » وإنما يترجم لابنه . فهو يقول: « محمد بن سعيد بن ضمضم بن الصلت بن المنى بن الملق » أبو حمدي الكلبي . . شاعر ضميم أعرابي . مدح محمد بن عبد الله بن طاهر . ورواه عبد ربه . وكان المعسدي نفسه كان يفتي أن يئس اسم الشاعر علي قاربه جاهل . فبين أنه يعني الأب في كتابه . فقد ذكره ثلاث مرات نص فيها علي أنه سعيد بن ضمضم الكلبي من أولاد الملق . وأن كنيته أبو ضمضم . وأنه كان يتنقل دحلبا وبيضا . وتتم الصورة إذا ضمنا إلى هذا ما ورد في جهرة ابن حزم . وهو يذكر أنساب بني ربيعة الجعفيين بن عبد الله بن أبي بكر بن كلابه ونسبه: « ومنهم الملق بن حنظل بن شيبان » الذي منحه الأضي . ومن وهم كان سعيد بن ضمضم بن الصلت بن المنى ابن الملق . أعرابي شاعر . من صحابة الوزير الحسن بن سهل . وكان له ابن اسمه أبو الملق . وكانت له ابنة تزوجها صاحب الرجب قبل أن يقوم . وذكر ابن النديم أن ديوان سعيد بن ضمضم الكلبي خمسون ورقة . وأرجو أن تكون هذه التوضيحات كافية لإفناح الناشر أن سعيد بن ضمضم الكلبي هو والد محمد ابن سعيد بن ضمضم الذي أورد الرضائي ترجمته . وأخشي ما أخشاه أن يصر مرة أخرى إلى أن محمد بن سعيد بن ضمضم هو سعيد بن ضمضم نفسه . وليس ابنه . فقد نبه من قبله الأستاذ صفري وقال له: أن كنية شاعر الأبناء أبو ضمضم . وأن كنية الشاعر الذي نقلت ترجمته من معجم الشعراء أبو حمدي . وهذا كاف لدلالة علي أنهم اثنان لا واحد . ولكنه لم يفتح وأصر على أن الأب وابنه شاعر واحد .

١٢ - في ص: ١٢٤ « أبو سعيد الله بن هارون بن علي » وصحته « أبو عبد الله هارون بن علي »
١٣ - في ص: ١٢٧ « فما توله في قصيدته :
مصناني الشعب طيبا في الخسباتي
بمنزلة الرئيس من الزمخشري
والتي الشرق منهجا في تباين
فمنابرا تفسر بن البنين
وقد لاحظ قصيدته خالد بن المسافر القضي وهو قوله :
أني من الخسباتي ما قد مررت
من الدهر السوء وما ذهبتني »

وعلق الناشر على كلمة « فما » بقوله: « لم يأت بجواب نأما » ولو تنبه شيئا من التنبيه لأدرك أن تحريفا فليلا قد أصاب جملة الجواب وأن صوابها « تقد لاحظ قصيدة خالد بن المسافر » ويؤيد ما ذهبنا إليه امرئ: أولهما أن نسخة الجامعة « لوح (٨٢ - ٩) » قصت أبيات خالد بن المسافر . وبينت أن قول المتن مأخوذ منها . والثاني أن خالد بن المسافر متقدم في الزمن على المتن . ويدل على ذلك ما جاء في الطبعة (ص ١٤٢) .

١٤ - في ص: ١٤٢ « عبد الرحمن بن دارة .
فإن أتم لم تقتلوا ناحيكم
فكونوا بقايا للحلو وللكحل »

وهي رواية محرفة . صوابها: « فكونوا بيا » بالفتن المعجمة . وقد جاءت صحيحة في الأثافي . والوساطة .

١٥ - في ص: ١٦ « قل المنى :
وقد رأيت السلوك قاطية
ورست حتى رأيت مولاها

ولا أدري أرى المتن المثلث غاطية غابة . أو ضاحكة مسيرة . وهو كلام كان يحسن بالناشر ألا يبدعه دون تعليق . وهو الكثير من لطيفاته . لأنه يدل على جهل بمعنى ابن الطيب في البيت . فهو يريد: « الموك حبيبا » . وأخطأ المعسدي ففهم من التظوب وهو العجوس .

١٦ - في ص: ١٧ « ابن الرومي :
وسعد دهم س
برام ولم يعبسوا بام ولا اب »

وصحته: « بام ولا باب » فالقصيدة بالية قبيحة . تجددها في ديوان ابن الرومي (تحقيق الشيخ محمد شريف سليم ١١٤٢ : ١)

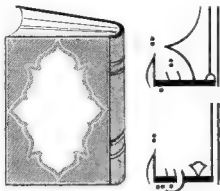
١٧ - في ص: ١٧٢ بيتا للفردق :
ولا جد في حبس حيسم . وطرهما
إذا لم ترق حسن الجسم فليس

وأعاده في ص: ١٩١ منسوباً إلى عيش بن الهذيل اللزاري . ولو نهمل لعرف أن كلمة الفردق التي وردت في شرح العكبري محرفة . فالبيت من قصيدة طويلة ذكرتها كتب الأدب . ولم ينسبها نسب إلى الفردق .

١٨ - في ص: ١٧٩ « قال المتنبي :
امشي الكناس وحضروك
والذلي وكسيدة واليهما »

وقال معلقا على الكناس « في الأصل : السكوت » بدل الكناس . ولم يسل نفسه كيف ورد لفظ السكوت في الأصل . والتأني بان عاد إلى شرح العكبري فرأى كلمة الكناس فانزلها منزلة . ولو رجع إلى ذوات ديوان المتنبي . وقد حقق الأستاذ عبد الوهاب غزام . لعرف أن الكلمة محرفة عن « السكون » وهي قبيلة يعني شهيرة تولت الكوفة فسميت محلة باسمها . وقد أجمعت على هذه الرواية التسع الست التي حقق عليها الديوان .

١٩ - وقد اخذ الناشر نفسه بترجمة العلماء والشعراء الذين ورد ذكرهم في الكتاب . ولا تستلجم مها أوتيت من ذكاه أن تذكر الخطأ التي سار عليها المؤلف في اختياره من ترجم لهم . فقد عرف بالرضائي والجرجاني . وأعمل ابن قتيبة وأبا الفرج ورجع لأمري القيس والأضي والحسين بن الحمام وحسان بن ثابت وجبريل وبشار وأبي نواس وأبي تمام ومسلم والبحتري وأبي الرومي وكثيرين غيرهم وأعمل زهير بن أبي سلمى . وعباس ابن مرداس السلمي وعمر بن الأهمم وعبد الله بن الزبير الأسدي



المختارة لاسانية بين الشرق والغرب في عشرة قرون الراهب سائح السيف

ان عشرة قرون من الزمن ليست فترة هبة يسيرة . سهل على الباحث تناولها في كتاب واحد ، ولكن هذه الصعوبة تتلاشى حين يتكون منهج الباحث بعيدا عن سرد الاحداث وتسجيلها ، بل يكون محاوله لمعرفة الانسان نفسه عن طريق العلاقات المميزة الحضارة الانسانية عبر هذه القرون تطبيقا كيدا سافراط . اعرف نفسك .

وهذه القرون العشرة التي تبدأ من عام ٦٦٦ ق م وهي السنة التي ظهرت جيوش روما يخرج من شبه الجزيرة الايبطسالية لتعصف بشعوب صقلية وتصل الى افريقية ، والتي تنتهي بعام ٧٥٠م وهي نوايا قيام الدولة العباسية في الشرق ودولة شارلمان في الغرب ، والتي هذه العشرة ازدهرت الحضارة الرومانية البيزنطية ، ولغات السبجية في ربوعها وترعرعت ، ونهض الاسلام فوجد عرب شبه الجزيرة امة لم دولة ثم امبراطورية مزمنة الاطراف . عشرة قرون اضاع فيها حوض البحر الابيض المتوسط اشبه ببولقة هائلة تلقى فيها الشعوب والحضارات فكتورها الحروب والمطامع والشهوات ، فاذا بالامم واليهما تتداخل وتدمج ، بل تتفاعل حادثة صاخبة ، حتى اذا ما استتلفت طائفة القضية كما يقول ارسطو ، وهذات نارتها لمطسخت عن قول جديدة هي البلود التي سوف تبت دول البصر الابيض العديدة .

وبهذه النظرة الى التاريخ قسم الكاتب بعنه الى تسعة فصول ، واكب في الستة الاولى منها احداث التاريخ الخالدة التي اربطت بمفومات الحضارة ، والتي كانت بمثابة العلامات في الطريق الطويل للانسانية . وجعل الثلاثة الأخيرة قاصرة على استجدان نفس الانسانية ، واستخلاص معنها التين من شوائب الظروف والاياسات والاحداث ، أي انه قصر حديثه فيه عن ألوان الحضارة وانماها .

ونرى المؤلف في الفصل الاول يحددنا عن تسمية الدولة الرومانية ، وهو يتطرق في هذا التاريخ الواسع الى القدم ، ذلك ان تاريخ روما القديم يكاد يكون كله غير موثق به ، لان الروايات التي اخذت به قد وضعت في عهد متأخر ، متمسكة بالحضارة الاغريقية ، ولهذا اتخذت هذه الروايات صبغة الاساطير اليونانية أما العواطف التاريخية التي يمكن الاعتماد على مصحتها فهي

وعصر بن ابي ربيعة ، ونصيب ، وطربعا التظلي وابن الولد وسلم بن الوليد واشجع السلمي ويكر بن النطاح وخالد بن يزيد الكاتب وكثيرين غيرهم . وكان الناصر قد ذكر في هاشي ص : ١٨٣ « هؤلاء الشعراء والذين ورد تصريف بهم ٥٠ هم الذين استطعت ان اشر على ترجمة لهم ٥٠ ولست اترجم ان التراجيح التي اوردتها وافية ، ولكنها كل ما وجدت » وهذا كلام لا يقوله قائل ، لا نه لا معنى له . فقد اجعل شعراء كثرًا ، كما رأيت ، تراجمهم معروفة مشهورة ، فان قال انه يقتصد الشعراء المتعمرين فانه قول لا يطرد . وقد عدت الى معجم الشعراء الذي رجع اليه فكان فيه تراجم للعباس بن مرداس ، وعمر بن الاثم ، وابن الولي ، والقياس النخيري ، وابي عمران الفري ، ومكيكة ، وبرمة ، وابي سعد الخزومي ، وصاحب الزنج ، ومحمد بن يزيد البصري ، والناجم ، وعاصم الميرسم ، وابي عمرو الصمراوى ، وعلى بن مهدي الكسري ، وكثير لم يترجم لهم ، هؤلاء اربعة عشر شاعرا وجدت تراجم لهم في كتاب نصت بصره . فكيف يصح قوله ان الشعراء الذين ترجم لهم هم الذين استطاع ان يجد لهم ترجمة !

ولم يكن دقيقا في تراجمه على قصر اكثرها . فقد اراد ان يترجم لعبد الرحمن بن دارة ، وبيتاه في ص : ١٤٢ يعلان على انه عبد الرحمن بن مسافع بن دارة من بني عبد الله بن لطفانه . وقد ترجم له صاحب الاغانى ٢١ : ٥٩ (السلسي) واورد له قصيدة طويلة فيها ببناء السابغان ، فاضل الناصر طريقه وترجم لعبد الرحمن بن ربيع بن معبد بن دارة (ص ١٨٦) وهو شاعر آخر ذكره الامدي في المؤلفات والمختلف ، وترجم للسيد الحميري (ص ١٨٥) فقال عنه : « السيد الحميري : شاعر مشهور وم الذي مجازيا وبه ونظام من الحرب » وليس هذا صحيحا . فالحق مجازيا وبه ونظامه عن آل حرب هو يزيد بن مفرغ الحميري جد السيد الحميري . وامر مشهور ، فلم يقتضه صاحب الاغانى في كتابه . ويعل كثير من تراجمه على انه في يالف الكتب ، ولا يعرف ما يأخذ منها وما يطلع . فليحذر هؤلاء مجيبة في بابها ، فكلوه في الاخير (ص ٦٦) : « ينبغي تسمية ال مدركة بن الياس بن سدر » وهذا قول ، على صحتها ، لا يقال . لان العرب قبائل ، تنسب امره الى قبيلته . فلان يجب على الناصر ان يقول : ينتهي نسبه الى سدر بن خزيمه ، فيعلم بذلك نسبه . فان اراد بعد ذلك ان يرفع نسبه الى معد بن عدنان ، فعل ولا لوم عليه ، اما ان يحدف اسم القبيلة فهذا امر لم يفعله احد قبل الاستاذ الناصر .

وبعد ، فقد قصرت كلمتي على نص كتاب الامامة الذي طبعه الانشا ، وكان مايطبع منه (٦٨) ورقة ، على ما بيئت من قبل . ولم اجاوز ذلك الى نقد ما لعله الاستاذ بكتابه من رسائل ، فذلك يقتضى الناقد مقالة براسها .

ولست ادعي على الاستاذ البساطي ان كتابه هو الذي اورد بهذا السلك المخوف المواقف ، فدفعتني ذلك الى الكتابة ، فاني لاعلم ان في النashرين اليوم من فاره او زاد عليه . بل الذي دفعتني في الخطيئة ، هو اني كنت اعزو استهانة النashرين بما يشيرون ، الى خلو مجلانا وصحفنا من نقد هؤلاء النashرين ، فلما جادت « المجلة » ففتحت باب نقد التراث بعد ان استشرى الخطر ، بدت ظاهرة جديدة في رد الاستاذ على ناقده ، وهي مخالفة الكراء في الخطائي ، ليحيل اليهم ان الصواب الذي اتى به الناقد خطأ محلي . وهذا تفصيل للتراث ينبغي ان نتره منه صحفنا لنا للتراث ، حقا على النashر والناقد معا . لذا جار الناقد ، وغاظ الناشر ، ذهب العلم هدرا بينهما .

التي تقع منذ عام ثلاثمائة قبل الميلاد تقريباً - والمؤلف تبعاً لمنهج الذي أشرت إليه - لا يعدلنا عن البيئة الطبيعية ليطاقي ، تلك التي يقول عنها فرجيل :

« هنا الربيع الدائم والعصيف حتى في غير أشهر » ، هنا تلك الانعام مرتين في العام ، وتكثر الانتاج مرتين » ، كما لا يعدلنا عن أصل سكانها الأصليين الذين تدل الكتابات الأثرية على وجودهم قبل ميلاد المسيح بثلاثين ألف عام على الأقل ، كما يقول الكاتب الأمريكي « ول ديروانت » ، « يترك المؤلف هذه المقدمات ليصل إلى الأحداث الكبرى فيبعدنا عن « تركبتوس الكبير » الذي حكم روما حكماً استبدادياً ظالماً ، مما دعا الشعب إلى خلعهم وإنهاء الملكية وإعلان الجمهورية » ، ثم يتحدث عن حركة التوسع الروماني والصراع بين روما وقرطاجنة الذي انتهى بالقضاء على قرطاجنة بعد اخلاق قادها الجنرال هانيبال في هزيمة روما ، وهنا ينبغي أن أسجل حجة المؤلف في تحري الأحداث والأسماء ، فهو لم يتابع الكتاب في اخلاق اسم هانيبال على بطل قرطاجنة ، ذلك أن اسمه الحقيقي هانيبال وسماه « كما نشره الباحثون - الفصل لبعيل ، وهو الإله الأكبر عند الفينيقيين - وبعض المؤلف في تحليل الأحداث الهامة مثل الصراع بين اكتاتيريس وأنتونيوس ، ثم يلف منه شخصيتين ظاهرياً الأهمية وهما فلديانوس وسيلططين ، وكلاماً كان على سطحي يقضي بالنسبة لوفلهما من المسيحية ، فالكلام قد غلب في حروبه واضطهاده لها ، ينكس الأجر الذي سادها حتى أنه أعلن مسيحيته ، ولو أن المؤرخين والمؤلف نفسه ينظرون إلى هذه الحادثة نظرة تشككية وديية ، وكنت أرجو من المؤلف أن يبالغ لنا في هذا الموضوع فكرة أهل الكهف التي يقال أنها حدثت في عهد فلديانوس لعله يجد في تاريخه ما يؤكد حدوثها خاصة إذا رغب فيها وأين ما عرفه في التاريخ من السطو على المسيحية

وبعد أن يصعب المؤلف البؤلة الرومانية إلى أطوار فوئيسا لم يصفها وانهايرها يتابع استلذاً الرجوع إلى التعيد العبادي في كتابه ، البؤلة الإسلامية - لا يقول - ، يقوم بوضع التصور الوسطي على ثلاث ظواهر تاريخية - الأولى هي التنصير الديانة المسيحية من فلسطين إلى عرما من بلاد البؤلة الرومانية الولية ، وذلك منذ أواخر القصور القبطية ، الديانة المسيحية من موطنة إلى تلك البلاد الرومانية ، واستغراها إلى قبل القصور الوسطى ، والثانية : هجرة الصالح السوربه إلى الجرمانية من موطنة إلى تلك البلاد الرومانية ، واستغراها بالاوليم الغربية منها ، مع اعتناها المسيحية تدريجياً منذ القرن الرابع الميلادي ، وأما الثالثة : فهي قيام الدين الإسلامي في شبه جزيرة العرب واحتلال العرب الاسلام ، والتوسع العربي الإسلامي الكبير منذ القرن السابع الميلادي .

وقد تابع المؤلف استلذاً العبادي في تناول هذه الفسواهر التاريخية ، فكان الفصل الثاني من كتابه عن الخطوات الأولى في الدعوة المسيحية وقد بدأ بالحدثين من ابعاد شخصية المسيح من دراسة المصدر الأول وهو الانجيل ، تأوكا للقصص التاريخية والأحداث التي لاتصل بهم التيار الطماري ، أو التي لم تكن لها صلة بتعديده مجراه ، وقد تحدث المؤلف عن شخصية المسيح في كثير من الأثران العلمي ، فذهب على أن الذي يريد تمثيل شخصيته يحتاج إلى شيء غير قليل من الاحتباس والطفنة ، إذ أن لهذه الشخصية جانباً برافاً يفرش نفسه في البحث التحليل غير المطلق - ويصده به جانب الخوارق والمعجزات - فيعرفه غير المطلق - فلا تلبي الصورة أن تخرج ناصية مشوعة من الجوانب الأخرى ، فلا تلبي الصورة أن تخرج ناصية مشوعة لاثبت أمام التحليل العلمي الجرد . وبعض المؤلف في تحليل شخصية المسيح الذي كان خطياً لنا يستهوي الناس فينبهونه إماماً غير عاشرين بلقوى ولا مطلق ، والذي كان ثباً شياً ذكي القلب يصارع أوضاعاً دينية واجتماعية دبت السيفونية في أوصالها فتجذرت وجذمت ، وخرجت من النفس إلى الجسد ، وتركت القلب إلى القصور . ويصف لنا المؤلف ثورة المسيح

الدينية في تلك الصبغات التي تقارب أن تكون شعراً : « هل كان يرجو من مثله سوى الثورة العارمة الهوجاء على الفنى والأغنياء ، وعلى للظواهر والرياء ، وعلى شرعية التنصوس العباد ، ليسم على الاتقاني شرعية الروح وشرعية الحب وشرعية الإخاء ؟ »

ويظهر تدقيق الباحث في هذا الفصل ، حين يثبت تصحيح تاريخ ميلاد المسيح ، إذ ولد عام ٧١٩ م تأسيس روما ، وهي تقابل عام ٤ أو ٦ قبل الميلاد - ويرجع هذا الخطأ في التقويم إلى راهب ديونيسيوس حول في روما عام ٤٤٠ م كتحديد سنة ميلاد المسيح لاحقاً للتقدير أربع سنوات « أو ستاً » ، ثم جاء شارلمان فعم في عام ٨٠٠ م التقويم الذي وضعه هذا الراهب فما زال قلماً في هذا الخطأ حتى الآن .

ويعدنا المؤلف في هذا الفصل عن الخلاف بين الكنيستين الشرقية والغربية بالنسبة لعلاقة كل منهما بالبؤلة ، فالكنيسة الغربية اتحت منى استقلالها عن الكوة وسلطانها ، بينما رفضت الكنيسة الشرقية مصرها بالبال الامبراطوري البيزنطي ، ولهذا السبب اعتبر كثير من الاباوية أنفسهم أوصياء عليها ، فتدخلوا في أمورها ، فلا عجب أن فلتت البؤلة ولا تشر كبير من دعايتها في الولايات الشرقية ، وأهمها سورية ومصر ، فوفد أهلها ككتلجيين عندما دخل العرب بلادهم فالتحقين ، بل كثيرا ما كانوا مرجحين .

ويعالج المؤلف في الفصل الثالث من كتابه موضوع هجرات القبائل القبرية ، وقد اضنى نفسه بلا شك في تتبع تلك الهجرات تاريخاً وأماكنها وأسمائها ، لأن ميدان هذا البحث يمكنه غموض شديد لا تجلوه ذوايت السوردين ، ولا كتابات الباحثين القدماء - وأهم مالي هجرات تلك القبائل أنها كانت سبياً إلى التجبل بنهاية الامبراطورية الرومانية ، كما ألهبا استقرت وانتقلت للمسيحية وأصبحت نواة للول الأديبسية الحديثة .

ولعل أن يتناول الباحث جهود الاسلام وبه تكوين الحضارة العربية وأنشأها ، تطلت عن البؤلة الرومانية الشرقية التي استمر بالؤها مايقرب من عشرة قسرون بعد سقوط البؤلة الرومانية الغربية عام ٤٧٦ م ، وقد استغرق حديثه ثلاثة لرون من حصة هذه البؤلة التي كانت ذات أهمية كبرى في تاريخ الحضارة الانسانية . ومن أهم أباطرها جستيان الذي أصدر مدونه العظمى في القانون الروماني وهي تعناظ بانها قد تخلعت من روعانيتها وبدت في ثوب انساني عالى ، وفي عهد هرقل استولى العرب على الشام ومصر ، كما أنهم حاصروا القسطنطينية في عهد ثيو الثالث الأيسوري ولكن لم يكتب لهم التوفيق الذي تألوه بعد ذلك بسنوات طويلة على يد محمد الفاتح .

ويصل المؤلف بحديثه إلى الحضارة العربية وهنا نجد حماسه تتدفق وهو يعن ٠٠ أن أصحاب الأفراش التشكفين بفسادهم يرمون العرب بكل قصور ، بل ويصمد القابلية لتطهر والزنى ، نحن في أمس الحاجة إلى إعادة الثقة بالفسنا ، وحسبنا أن نمود إلى ماخينا ، أنه جد كمال لرفع روحنا المعنوية على أسس متين من الواقع الجرد من تنميق القول وتزيين الكلام ، ٠٠ وتظهر هذه الحماسة الطمعية التي تستند إلى الواقع حين يرد على القائلين بأن التمار العرب الأذل هم غرسة الحضارة البيزنطية به أن استولت الحروب الفارسية مواردها ، ويقول المؤلف أن هذه مفالطة صارغة للتاريخ وتجن عن العرب لأن الامبراطور حلال قد أنهى حرب الفرس بالنصر الباهر عام ٨ (٦٢٩ م) ثم تمتع بخص سنوات من السلم التام قبل أن يالجا بالزور العربي . وقد أشر في نفسه على إعداد القصة ، كما عين أخاه ثيوودر لقيادة الجيش الذي دحره العرب في أجنادين . ويعطل الباحث مصادر القوة التي جعلت من العرب أمة واحدة

تهدد الدول والعروش ، فلا يتردد في اثبات مآلاته في روح العلم الجادة إذ يقول : « الحقيقة أن رجلا منهم بعض ينفض عنهم الجود والعصية والقبلية ، ولينشد أزمهم في دابضة جديدة ، هي رابطة الأمة والقومية العربية ، تنفذ وكينها على قاعدة جديدة قوية : الدين الإسلامي » . هذا الرجل البقري هو محمد بن عبد الله فقد استنسخ أن يجعل شيئا متحرا يسمى بنفسه على القدر الذي كتبه له ماله ، ويشتغل نوعي قسومي واسع سعة الجنس العربي ، ولذلك لا يذكر لقسوم اسمه إلا بعد ما يأتى التكريم والتبجيل ، لأنهم يرون فيه ألقى العربي الذي يمشى الله كينشله من فساد الجاهلية ووليتها وتفرقتها ، ليهدىهم إلى نود التوحيد والفضيلة والألفة .

وحين يتحدث المؤلف - وهو الرأى المسيحي - عن سيرة الرسول العربي تمثل أمام عظمه دراسات بعض المستشرقين الذين انغمسوا أنفسهم في مشاكل دينية تحت تأثير أهداف معينة ، وكانهم يريدون لتأريخ التاريخ أن يخرج من قراءته مؤننا أو كالرا ، ولكن البحث النصف ، الأمين على المنهج العلمي ، يرى أن تعدد الباحث قبل البحث التاريخي من أدعى دواعي الاقتصاد فيه . ولهذا يرفض أصلا بحث المؤلف التي يرى أن أصحابها يرمون من رواها إلى التشكيك في الوحي ونزول القرآن ، وما إلى ذلك من موضوعات يعتبرها المسلمون أسما في عقيدتهم .

ويصلي الباحث في حديثه عن القرآن ، وعن الصراع الذي خلفه الرسول ضد أهل مكة الوثنيين مما اضطره إلى الهجرة ، لم تحدث عن أسس التشريع الإسلامي ومصادره ، وذاك التاريخ الإسلامي في عهد الخلفاء الراشدين حين بدأت الفتوحات العربية تمتد لتكون دولة عظمى ذات حضارة إنسانية خالصة . ثم حدثت فتنة معادية وبدا صراع بين الدين والدنيا ، أو بين على ومعاوية ، ذلك الصراع الذي انتهى بانتصار معاوية وبانحسار الدولة الأموية وظهر فرق ومذاهب إسلامية متعددة أساسها الخلاف حول الحكم والسياسة .

ثم يلزم المؤلف فصلا لتاريخ التبرية ليستكمل بحثه تاريخ الأمم التي صنعت الحضارة الإنسانية في حوض البحر الأبيض المتوسط . لقد هاجم التبرية من بلادهم البعيدة في جارتها الشمالية لم استقروا في بلاد الفل ، ولا تهما منازعاتهم فيما بينهم بقدر ما هاجمهم بنزاعهم مع جيرانهم العرب الذين كانوا قد استولوا على مملكة القوط الغربيين في أسبانيا . وقد حاول العرب غزو بلاد الفل عدة مرات منذ أول القرن الثاني الهجري فغزاه السج من مالک سنة ١٠٠ هـ ، ثم غزاه عيسى بن سحيم سنة ١٠٣ هـ . ولكن هاتين المعاليتين ومآلاتهما لم تكن العرب من تثبيت أقدامهم جنوب بلاد الفل ، وإن كانت في الوقت نفسه لم تزل عزمهم على تحقيق حلم طامع رادهم منذ وثقت أقدامهم أرض الأندلس ، وهو دافع التمام عن طريق أوروبا الجنوبية ، والاستيلاء على السلطانية من جهة الغرب ، ولهذا وجهوا غزوا جديدة واجهه شارل مارتل عند مدينة توربواتيه عام ٧٣٢ هـ واستطاع أن يقبل على حكم العرب في الأوصال السلطانية عن طريق أوروبا ، بيد أن العرب احتفظوا بقلبي أوروبا والغريم اللحن السج - سبتانيا - . وهذا يشير دهشنا حقا وبجنا على الانتزاع بسياسة أجدان العرب السجبة الإسلامية . أن المؤرخ الفرنسي فردينان لوت يصرح قائلا : « يبدو كأن سكان سبتانيا وبروفنس كانوا يخلصون العرب على التبرية » .

وبهذا الفصل يكون الباحث قد استوفى الحدث عن الواقع التاريخية التي حدثت إطار الحضارة الإنسانية لأول التبرية والفرز الواقعة في حوض البحر الأبيض المتوسط ، ولم تبق إلا الحضارة نفسها يحل عناصرها ويتضمن مآلاتها والإنسان في رايه لا ينحصر إلا إذا تحرر عقله من المادية والسبيل إلى ذلك أن يخرج من دائرة جسمه الضيقة ومن آرائه الخائفة . ولا شك

أن ذلك تغير الأخلاق لا يمكننا تطبيقه في جميع الأحوال على الأوان الحضارات ، وإن كنا نتفق مع المؤلف في مفهومها العلم وهي أنها وسيلة إلى رفى النفس وتحرير العقل . ولا شك أن جميع أوجه النشاط الإنساني تصلح أن تكون مادة للبحث في الحضارة ، ولكن البحث حدد إطار الحضارة بالنظم الاجتماعية والسياسية والحركات الثقافية والدينية . . . وفي هذا الإطار تناول الحضارات الثلاث الكبرى : الرومانية والعربية بالبيزبقة . وكان طبيعيا أن يتحدث عن الآلات القوية التي خلفتها الحضارة الرومانية إذ تفرقت عن اللاتينية اللغات الأوروبية الغربية مثل الإيطالية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية ، وله أدنى التطور هذه اللغات إلى أن أصبحت لغات عالية يتحدث بها أصحابها وهم متأثرون عن وعى ، إلا أن غير وعى عقلية أصحاب اللغة اللاتينية الأم . أما الجانب الثقافي من الحضارة الرومانية ، فهو مشرق يزدهر بفرسان القول في الشعر والتشريع بأنواعها المختلفة ، وهو مل ، بكتون من الفكر والملاحظة وجبال التعبير ، وأعظم شعراء الرومان الذين كان لهم أبلغ الأثر في الشعر الأوروبي فرجيل لم هوراس لم أوغيد . ولا شك أن صور الشعر الرئيسية عند الرومان وهي شعر الملاحم وشعر الحكم والشعر الفخاني وشعر الرثاء والشعر المسرحي قد انتقلت إلى روما عن طريق اليونان وجاءت معها القوالب الشعرية أيضا . وقد انطلقت هذه الصور بدورها إلى الآداب الأوروبية الحديثة دون تغيير ، فقد انتشر فرجيل أصحاب الملاحم من أمثال فاني وملتون ، كما كان سليكا لقوة لكتاب الماسة في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا ، وبلاوتس وتيرانس لقوة لكتاب الملهمة الأوروبيين . أما في ميدان النثر فلعل أهم كتابهم المصطب المصغ شيريون الذي لا يزال مثلا أهل في الكتابة الفنية .

ويقتل المؤلف بالحديث إلى الحضارة العربية الإسلامية في فترة نشأتها وتكونها وهي تلغ بين بدء الدعوة الإسلامية سنة ١٣ قبل الهجرة ونشوء الإسلام بسقوط الأموية سنة ١٣٢ هـ . وقد سبق لبحر جوامع أحداث القرن أن سمي هذه الفترة « فجر الإسلام » ، وأساليب فقهية الحضارة العربية كما يراها المؤلف ترجع إلى عوامل ثلاثة : حركات عقلية ، مشكلات حيوية ، ظروف مادية . أما الهزات فهي ظهور شخصية النبي العربي ، ثم وجود القرآن الكريم بمضمونه العقائدي الجديد وبعده السامية التي نزلت بتجسده وجراة كل القيم الروائية الجاهلية ، ثم هذه العوامل الجديدة ذات الدلالة الزائلة التي يهرت عيون العرب في بلاد فارس ومصر والشلم بعد أن دانت لهم . وأما التشكلات الحيوية فهي طبيعية بالنسبة لكل أمة تخرج من طور البداوة الساذجة إلى طور الحضارة المعقدة ، فلا بد تصادف مشكلات تتصل بتعبئة الجيش وتنظيم الداخلية ومعاملة سكان البلاد المفتوحة إلى غير ذلك من مشكلات داخلية تتعلق بالظلال والأحزاب المتناحرة حول الحكم والمذابح التي تصارع في سبيل المستملان . وأما الظروف المادية فهي تتمثل في الثروة الطائلة التي دنها الحروب على العرب المتسرعين بالانصاف إلى عباداوه من تغيير الأراضي التابعة للصبي ، وما مروا به من نشاط تجارى عظيم حتى في جاهليتهم الأولى . . . وله رأى المؤلف أن عناصر النهضة العربية التي نصير مقدمة للحضارة المعقدة التي أتت بعد ذلك في عصر التنصيح والازدحام تقوم على ثلاث نواح : النظم السياسية التي تطورت من الخلافة إلى الملك الذي يتطور الدولة ، والنظم الإدارية التي أخذ العرب يفهمونها عن صورتها القديمة في غير طرفة حتى ثم لهم تعريها أيام عبد الملك بن مروان . والناحية الثانية هي العلوم الدينية من تفسير وحديث وفقه ، تلك التي ازدهرت بعد ظهور الإسلام . وقد سقى المؤلف الخلاف بين المدارس الفقهية المختلفة فكان فقهها الدنية يمتدحون على الحدث دون الاجتهاد ، بينما كان فقه العراق يميلون إلى الاجتهاد والجدل لأن النزوع إلى البحث والجدل كان أرقا قديما في أرض العراق . أما الناحية الثالثة فهي الشعر وقدعال الباحث ناحية التطور الذي حدث فيه بعد

الاسلام فتناول اثر الدين فيه من ناحية ظهور نزعته الزهيدة والتسكك وظهور افراط عقيدته من القرآن كمن الحديث ، كما ان الشعر السياسي عند الفوارج ذو الشيعة كان يقوم على اساس ديني . ثم تناول الكاتب فن النفاذ الذي يعتمد على فن الهجاء القديم وعادة الايام والحروب والانساب والافساح والقيم الاجتماعية ، كما يعتمد على التاريخ الحديث للبيئة في الاسلام ووفقها الى الاحداث الكبرى : ولشأن ان فن النفاذ قد اكتسب من مجالس الفقه ودحا جديا واسلوبيا قائما على المعاجلة والتحدى ، كما بالإضافة الى ما كان فيه من سفوية لائمة نظن الى مواطن العيوب عند الخصم كثيرها في ابعاد كاريكاتورية تستثير احساس السامعين ، والى جانب فن النفاذ ظهرت في العراق نزع الى اللغو وشعر الغزل ترجع الى اسباب كثيرة ، كان من نتائجها ظهور شعراء متخصصين في فن الغزل كعمر بن ابي ربيعة وظهر اساطير الحب الطفيل واناسيه كعب ليس ليلى وقيس لبني وجعل نبشته وكثير عزه ومن الهم

ونتناول المؤلف بعد ذلك الفن الحضاري البيزنطي فيدافع عنها آخر دفاع لانها في رايه لم تحك بالعناية التي تستحقها من مؤرخي الغرب للدفاع على اعتبار انها ذيل للحضارة الرومانية الغربية . ولكن الباحث يؤكد ان لها شخصية مميزة وانها ذات عناصر شرقية في مظهرها ولا تترك لنا غير فيها على عناصر من اصل روماني الا في مجال القانون والتنظيم الاداري . وينتقد المؤلف من اهم المظاهر الحضارية البيزنطية وهي الدين والفن والتجارة . اما الدين فيقوم على الجدل والتشكيك بالايقونات والصليبيون والاحتفالات الطقسية وانتشار الاديرة . واما الفن فللمعاري منه كالمزيج من الفن الكلاسيكي اليوناني من حيث تنسيق الاجزاء واستخدام الاعمدة في الازوقة ، ومن الفن الفارسي الذي كثر يعتمد على المبالغة .

والفن الزخرفي كان يعتمد على التناوب الديني في رسمه الاحداث الدينية في صور ملونة من الفسيفساء والحجارة الالوان . ولما عن الثقافة فبيري المؤلف يقنع ان البيزنطيين قبله خدموا الشرق العربي قبل الغرب الادبوي اذ لم يكتبوا ينسجى فروع القولين القرن الثاني الهجري حتى كانت الحركة العلمية قد رسخت ادماها في الامبراطورية العربية ، وكان اعتمادها على المصطلح العقلي غير الدينية على الترجمة ، ولما كان السريان قد سبقوا العرب في هذا الصفا فترجموا للنطق والفلسفة وكتب الطبيعة والطب والرياضة لتدريسها في مدارسهم المشهورة في الرها وحران ونصيبين ، فاننا نجد ان هذه العلوم قد تسربت بعد فتح العرب للفرق والشام الى الفكر العربي .

وبالحديث عن الجانب الحضاري ينتهي المؤلف من موكبسة احداث التاريخ الرئيسية والحضارة الاسانية في الشرق والغرب في خلال عشرة ارون . وقد استطاع الكاتب ان يجعل لنا صورة هذه الاحداث وان يطلنا على جوه الحضارات التي تعرض لها ، وليس عجيب ان يتعرف رجل دين لتاريخ الانسانية وحضاراتها ، ولا ان يتناول - وهو اراهب المسيحي - سيرة رسول الاسلام والاسلام نفسه ليكون موضوعا بعيدا عن الهوى والتعصب . ولا ان يظهر حماسة للغربة - في تحاللتها تجاه العلم السليم - وهو العربي الاصيل الذي يذكر في ملتح كتابه وكنته السليم فلسطين ورواده ومواطنيه الذين اخرجتهم من ارضهم دعوة الظلم والظفر فجعل اهداء الى والده ذلك الانسان الوفود الذي شرده الظلم فانتشروا روحه الكريمة في ارض غير ارض الوطن الحبيب ، والى اخوان كرام خافوا مثله وحشة الاغتراب ومرارة الشتيت في مشارق الارض ومغاربها . ليس عجيبا كل ذلك لان رداء الدين لايحيي جوه العلم والحقق الانسانية كما لايحيي الطبيعة البشرية بل هو مبن على ذلك كله لانه يقرب بين المرد وربه وحيثما يقرب المرد من الحقيقة كل الحقيقة .

والى جانب الملاحظات التي مردت في اننا تحليل لكاتب الراهب ساسي ايتالي ، كنت ارجو ان يرفق الجانب الحضاري

باجدات التاريخ ولايجعل بينهما هذا الانفصال الواقع في الكتاب والذي يظهر طغيان الاحداث . وقد استغرقت ستة فصول على الجانب الحضاري . ويبلغ عن ثلاثة فصول . خصوصا ان الحضارة لانهم الا في طفلها الزماني والمكاني . يضاف الى ذلك ان الكتاب اعمل الحديث عن الثقافة الفارسية التي كان لها تاثير خطير على الثقافة العربية . صحيح انه كان يتحدث في تلاقح حوض البحر الابيض ولكنه مع ذلك لاينفي ان يهمل المؤثرات المختلفة في الحضارات التي تعرض لها . وما يتصل بهذه النقطة ايضا انه من مرقا سريعا على تاثير الحضارة الاغريقية في الحضارة الرومانية واوجه تاثير الحضارة البيزنطية والهلينية في الحضارة العربية .

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الجزئية يعتبر هذا الكتاب من الدراسات الهامة التي تطلنا على اصول الحضارات الانسانية في الشرق والغرب في حوض البحر الابيض المتوسط وعلى نواحي اتصالها . وهو يفتح صفحات مجبولة بالنسبة للقارئ العربي .

الدكتور محمد مصطفى هدارة

ملفيل" الملاح الصغير

تأليف : ج. ج. جونسون

ترجمة : الدكتور مصطفى هدارة



هذا الكتاب ترجمة لحياة «هرمن مليل» الفعاص الامريكي الذي عاش في القرن الثامن والذي يعتبر من رواد القصة في «امريكا» . واهمية هذه الترجمة ترجع الى انها في الواقع المن الذي اشرقت منه الكتاب كل قصصه لا فيها من مغامرات ومخاطف يروق كل خيال .

مات أبوه مطلقا اولاده في سنك عالي شديد الصغر منه الام الى اخراجهم من المدرسة ، والتحق هرمن بولاية كتابة صغيرة في بنك نيويورك الرزقي ، ولكن ملامه لم يطل بها اكثر من سنين . وبعد ذلك بفترة تطوع في احدى السفن التجارية ولكن تجاربه الاولى في البحر كانت فاسية ، فقرر انه لم يستطع العثور على وظيفة دائمة في البحر ، ولدى هذه الاثناء كان اسطول صيد الحيتان في انجلترا الجسدبدة «ليو الجند» قد بلغ قمة انتعاشه الصناعي ، وكان الازدياد المستمر في عدد سفنه يستدعي دائما توفير الادي العاملة من البحارة لدى المرافة وغيرهم من المستجدين ، وانتزح هرمن هذه الفرصة والتحق باحدى سفن صيد الحيتان المتجهة الى لحيق الهادي .

وفي هذه الرحلة عاش حياة البحر بما فيها من مغامرات واختلط باشتات البحارة وعرف طبائعهم . وفي هذه السفينة صاد على العاملة القاسية التي يلقاها البحارة ، ثم فر مع صديق له ولجأ الى احدى جزر المحيط وهناك وقع اسيرا في ايدي بعض القباطل اكلة لحوم البشر ، حيث عاش اياما طويلة شهد فيها غربلة الحياة ، واتاح له القدر وسيلة للخلاص على ظهر سفينة عاتقة الى نيويورك .

وخلال السنوات التي تلت ذلك ، ظل مليل يعمل في البحر منتقلا من سفينة الى اخرى ومن منطقة الى اخرى ، فعاش تلاحتي في جزر هاواي وفي ليرا . وهاجسيرا عاد الى «بوسطن» وقد امتلات جيبته بقصص كثيرة قوامها البحار ووصو شتي كحيوات الناس في هذه الاصقاع فاحل بروها على امله واصفاته ويستوى اسماعهم بالقرب منها .

جس هرمن مليل يكتب قصته في وادي ييبس حيث وقع اسيرا ، ولما انتهى منها واصبحت مدمة للشر ، رفضا لتناشروا طبعها وتعلقوا به من المستحيل ان تكون رواية لحسنه حقيقي ، ومن ثم لايست لها قيمة اصيلة ، على ان هذا الرغبي لم يبق دون نشر القصة فقد جعلها معه اخوه «جانسنفورت» حين حين سكرتريا للموضوعة الامريكية في لندن ، ونشرت

هناك ، وللا نشرها في لندن نشر طبعة أخرى في أمريكا .
وهكذا أصبح بين يوم وليلة كتابا .

والحق إنه ما من شيء في حياة هرمن كان يوحى بإنسيكون
كانها قصصيا ، ومن طليعة كتاب القصة في أمريكا ، ومع ذلك
فإن تجارب الحياة صقلته وأعدته بفيض زاخر من الصبور
بملأه حيوية وجملته يقول :

« وددت لو أن بركان فيزوف استحال إلى مداد لاكتب به كل هذا الذي كان يجيش في صدري » .

أو يقول : « أن رقبتي ملحة في أن أوصل كتابة هذا الضرب
مع الكتب الذي يقولون أنه قاتل ، أويل كل الويل لهذا
الذي يكتب ليرضى الناشرين » .

لقد عاش مليل بعد حرب الاستقلال الأمريكي ، وبنيها الوعر والعماسة التنتين بعد بهما الشعب على تثبيت كبريت الاستقلال السياسي وكيانه الذاتي ، اتلقى جينز كيرتس و الفصح حبر الاساسي في الاستقلال الادبي الأمريكي ، يعاونه لخلق الرواية الأمريكية ، ونيل التخل الإنجليزية في الفن ، وجامع من بعده هرن مليل فسار معه في نفس الطريق ، ومعد سلم الشهرة ولكن سيده لم يلبث ان غشا ، وفواه لم يلبث ان استغدت ذلك انه لم يكن صاحب صناعة في الكتابة ولا دارسا لاصول الفن او متحررا بالنظريات النقدية ، ومن ثم لم يجد ماينس جيلور العبرة في نفسه وبغيرها من جديد ، ولم تكن له اتصالات ادبية ، ولا جلور عميلة في الفن ، ولم تكن يعرف الادب الا نفسه ، وقد ارات واتعملت بالفن الفصح الشوب ، فانشأ ما فاض به معين الفائرة . فلما غاشي الحين ولم يتجدد ماؤه توقف جراته وسكن مليل صامتا بيلا وعشرين سنة.

ولأخيراً إن نحسب أنه كان قمة في الفن، ومنه نرى أنه قد استطاع أن يجمع بين
 رداء من الرواد فحسب، وفنارة الاستراد والحكمة تلك
 التي لا يرقى إلاها إلا المستر أوسلر، ومنه نرى أنه قد استطاع أن يجمع بين
 الشيء البائس المألوف - الذي نتج من الإلهام به - وشيء
 به العمل الفني بشكل واضح في بعض النواحي خاصة في
 قصته الأخيرة Billy Budd وأفقاره في تراجمها
 فليق بها ميرانه التي يحتاج فيها إلى طول الإجابة في مجاليتها
 نستبين أهدافها التي قصد المؤلف إليها .

على أن الكتاب الذي نعرض له لا ترجع أهميته إلى أنه ترجمة لحياة هذا الرجل فصب لم يردج إلى أنه أنموذج في فن الترجمة ذاتها . وإنما لم تكن هذه الترجمة أكاديمية من حيث التخطيط ، وتخصيص فصل للفهرس وآخر لملحقاته المترجم له ، وذلك لحبائه ، ورابع لاتجاهه ، وخاصة لإزائه ولكننا ترجمة فنية ذليلة التصوير ، من حيث كونها قصة حيوانات تصل في إبداعها وشوقيها بما فيها من مغامرات ، إلى مستوى قصص هرمس ملليل وكلمتها بيده ، والأواقع أن فيها من العناصر الدرامية واللغوان والإشارات ما يجعلنا نشتي أنها ترجمة ، أكثر جاذب الإبداع الفني . أما فكرة التصوير فهي جانب آخر ملاحظ فيها ، فقد أمزج المترجم له بالصبر وأزيفه ارتباطا وثيقا ، بحيث لم يعد هناك مجال للفصل بينه وبين عمره وثقافته وأنتاجه ، وأتمنى الكل في وحدة محورها هرمس أفضل .

وقد استطاع الدكتور محمد مصطفى هداري أن يحتفظ بالروح القومية احتفاظاً كاملاً على ما في ذلك من مشقة يعرفها من مارسوا الترجمة ، ولكن الواقع أيضاً أن هناك ملاحظات تتعلق بحرفة الترجمة حيناً ، أو بالسرعة حيناً آخر ولابد من الإشارة إلى نهج منها .

في صفحة ٦ نسمع المترجم يقول على لسان أحد ضباط
السفينة لهرمن هافيل : « فقد ما أمرك به والا فحذار على

ميك » وهي في الحقيقة نفس الاصطلاح العبري » والا حذر
 ميك « ول في ١٢ يقول : » ان الشاهدين التي حذبت هبة
 من ذلك التائه وصحة الترجمة ذلك « الكبير » ول
 ٦٤ يقول على لسان طليل : » لان امرء يجد نفسه قريبا من
 الحديدي في السماء كلاك يقضي بين السماء والارض » والنص
 الاساسي واضح فيه الضاف والمضاف اليه Judgment like
 Angel وترجمتها « ملك القضاء بين السماء والارض »
 ومن طرف السور ان احدي المراكب « يبلغ طولها عشر اقدم
 وعرضها سبعة وعشرين قدما » ولا يمكن ان يتصور القاري
 مركبا متعجبة بهذا الشكل تسير بعرضها « وحتى على هذا
 الوضع المريب فهي عشرة اقدم لا عشر « عسلي ان النص
 الانجليزي يقول ان « طولها مائة قدم وعرضها اقدم
 ثريا » .

ومما يرجع الى هذا الشأن ايضا ما يقوله لفرنجي ص ٢٥٩ حين يبري لقصّة هرمن السمسة « رويبرن » فيقول على لسان هليلج : وقد وصفت رويبرن بأنه « مسكين » والنس الاجليزى مختلف : فهو في الكتاب condemned it as beggary أي اتهمتها بأنها غشّة .

ومما يرجع الى ذلك ايضا قوله ص ١٨٧ عن سجان هرن
المفيل: « ابو وطني يطلق عليه اسم « كابتن اي الرنان »
وصحبتها « كابن اي كابتن » ولعلها اختصار يجري على السبيل
العامه هناك .

وهناك بعض الملاحظات الأسلوبية أو التي نجت عن السرعة
بذلك ونصها على سبيل المثال ، ففي ص ١٨٢ يقول : وكان
هرمن ... روبا لتعجب ... ٠٠ ، وهذا أسلوب غير عربي وترجمة
أرادها المترجم أن تكون حرفية دقيقة ، وكان يمكن أن يقول :
... من تعجب أن يكون هرمن ...

وهناك ملاحظة أخيرة تتعلق بالفصل الترجمة يعني كلمات في النص الأصلي ذرى موجب - فلي : ٢٦١ يقول : « وبعد ظهر يوم الاثنين ٩ من شهر ربيع الأول سنة ١٣٠٥ هـ » وبعد غير ذلك اليوم المشهود»

محام أسمي من كتبها نقل عليه المرس وتوفى في ديسمبر عام ١٨٩١ وفي النص الأصلي : فعلمنا انتهى من كتابتها نقل عليه المرض وتوفي بعد ثمانية أشهر في سجن مصر عام ١٨٩١ .

هذه الاصلاحات الجزئية لا يمكن ان تسمى دقة الترجمة
فلاولف اني لم ابلل جهدا يذكري لاجمعها فكل فترة في النص
امامها القدرة الترجمة في تسلسل دقيق لا يفسد فترة ولا
يوزع عبارة معها دلت ، وانما يقف امامها متأنياً حتى يتبينها
ويستجلي فاصفها ، في أسلوب عربي مشرق وذلك اكبر غاية
الترجمة الامنة .

دكتور ماهر حسن فهمي

حضارة مصر القديمة وأثارها (الجزء الأول)
لدكتور عبد العزيز صالح

كتاب إهداء المؤلف الى بلده وهو يرجو ان يؤدي بعض واجبه نحوه كما قال . ولا شك اننا في حاجة من مثل هذا الكتاب الى كتب كثيرة تبسط تاريخ بلادنا وتحدث بهما اسهمت به في حضارة الانسان .

ولقد قسم الكتاب في موضوعاته الى عشرة فصول ، تناول
في الفصل الاول منها أسماء مصر التي تداولها الافرنجونيون على
كيفية أي اسماء أو هي تارى بمعنى الارضين أو عيسى
الشمس وعن الابواب السليمة والدعيرة ، ثم دخل المؤلف

من بعد ذلك في مصدر لفظ مصر وما اشتق عنه من الكلمات وسبق اللفظ فيما كتب من وثائق الآشوريين والفرس والبابليين فهي مشر ومصرأيا ثم مصر ، ثم استعيرت مادة اللفظ في العصور القديمة كما بحثها العلماء وانتهى إلى أنها قد تكون مشتقة من مجر بمعنى الحماية والدرة وأنها تعني عندئذ البلد المكون .

ثم مضي من بعد ذلك فتناول مصر وجيرانها بين الأمم وبسط ما كان بينها وبين جيرانها من العلاقات والتواصلات وعامل على ذلك مما في اللغة المصرية من الألفاظ السامية من ناحية الساميين ومن الألفاظ الخاصة كذلك من تجاه الهاميين والليبيين وعدم لكل مزمعا قائمة رافيه من الألفاظ المشتركة بين المصرية وسنها .

ولكن المؤلف يؤكد في أكثر من موضع بأن « لم يؤد التفاعل بين اللغة المصرية وبين جاراتها في الشرق والغرب والجنوب إلى فساد شخصيتها اللغوية إطلاقا » كما أنه تتناول روابط التجمع المعاصر بالتجمع القديم وأورد فيما أورد كثيرا مسن أسماء المدن المصرية فردها إلى أصولها القديمة ثم مضي عليها بالتفصيل والبطقة وكثيرا مما لا تزال تدور في حياتنا اليومية من الألفاظ لم يتم الفصل بعرض مراحل التاريخ الحضاري لمصر القديمة .

ثم مضي فتعرض لدراسة محصول الحضارة في دور ما قبل التاريخ وبواكير النشاط البشري وتتبع محاولات الإنسان الأول ومصراته في سبيل الحياة وذلك منذ أن كان محصول الحضارة متواضعا لا يتخطى به غير التخصص حيث بدأ الإنسان يجاريه بمنتجات أدوات من حجر حتى عرف الزراعة .

وفد استغرقت هذه الدراسة من فصول الكتاب العشرة ثلاثة فصول حيث استقصى مواطنها في مرمرة وحاولن والموم ودير ناسبة ثم أعقبها بالحضارة الحجرية البعلبية ، وفيه يملئ للفن من متانين ما هو أجله ودرس موضوعات الصور والرسوم وما دلت عليه من نشاط أصحاب هذه الحضارات .

و « في سبيل الوحدة » كان الفصل الخامس حيث شهدت مصر كما جلاها تجمعات السكان الممتدة على أرضها منذ العصور الحجرية القديمة ثم ازدادت الروابط الأسرية في ظل المواطن الزراعية والمصالح المشتركة ، وكان الفن في خدمة مراحل الوحدة من مجتمع القرية إلى المدينة إلى الممالك الصغيرة المستقلة التي يسلمها ويبتها مع ما كان لها صن المعاصم والأرياب والنظم بما يمكن أن يستغنى من الأساطير التي توارثت إليها تعريضا أحيانا أو تليجا ورمزا في أكثر الأحيان وذلك في أقدم ما خلف لنا من قصص الدين في متون الإلهام فضلا عما يستغنى من دراسة الصور والرسوم التي خلفها أصحاب تلك الطبقة من تاريخ مصر على ما تركوا من الآثار من الفخار والديابيس والصلابات .

بهذا كله دخل المؤلف إلى القسم الثاني من الكتاب وهو العصور التاريخية حيث قدم لها في الفصل السادس يبحث واث في مقدمات العصور التاريخية فاحشي مصادرها وقوائم ملوكها التي وردت في الآثار ثم ما سجله عنها الكتاب الأقنوم من التاريخ من أخبار ثم مضي من ذلك إلى حضارة مصر في عصر بداية الأسرات في العصور السابع ويشمل الأسرين الأولين ، فعرض لتتبع تلك الأسرات الأولى ومواطنهم وما حملوا من الأعباء والأسماء وما اتخذوا من الألبسة والرموز بحيث « يمكن اعتبار عصر بداية الأسرات مصر تكوين بالنسبة إلى نظم الإدارة »

وهو يستغنى كذلك ما تعرضت له الوحدة من الجيوسود والفلاح وما اجتازته من الخصومات ، ثم استعرض العواصم القديمة وما قام فيها من العائد والأرياب وما خلفت من الآثار ومن المقابر بنوع خاص .

ثم خلص من ذلك إلى حضارة مصر وسياستها في الدولة القديمة في الفصل الثامن ، وهي التي تبدأ بالأسرة الثالثة وكان على رأسها الفرعون الذي عرف بالمرج باسم زوسر ، والذي سجل قصص عهده باسم زوسر ثورثت وتانش مختلف الآراء في قراءة اسمه وما يدل عليه من المعنى ثم عرض لرابطة نسرخت بالأسرة الثانية وباشي في تفصيل تلك الرابطة ومن أدلى فيها برأى من العلماء ، وكانت مجموعة زوسر المعارية ومهندستها من آيات عصر الملك ، بسطها مع فن هذا العصر وبين ما فيها من قيمة معمارية تدل على مرحلة متقدمة في الحضارة .

ولقد تعاقب على زوسر عدد من الفرعنة اختلفت المصادر في عددهم والعلماء فيما لهم من الأسماء فتناولهم بالعرض الوافي ، فإذا مضينا إلى الأسرة الرابعة فقد كانت هناك مشكلة انتقل الملك إليها فصول المؤلف وأولها مزيدا من متابعته فيسب آراء العلماء في تسع نقاط ثم نلها وعقب عليها في إحدى عشرة نقطة .

ولقد كان عهد هذه الأسرة أزوع عهود البناء والتشييد فيما أخرجت من إهرامات ضخمة وعمائر ضخمة فضلا عما سادها من النشاط والتقالع وما رفرق عليها من الرفاهية والفن وردد العيش فشلت هذه الأسرة من المؤلف ما تستحق من العناية والدرس ، ثم عرض لموضوع طائلا طرفه الناس على اختلاف طبقاتهم من الثقافة والعلم ، ترى الكائنات دوافع البناء تسخيرها فرض على الناس أم إيماناً صادراً من قلوبهم .. ولم يخل بعد هذه الأسرة بما يقع بين أفراد الأسرة النكة من التزاوج والخاصة لم النخل الملك منها إلى الأسرة الخامسة أصلاً لم يخل من اختلاف العلماء .

لما عصر الأسرة الخامسة فهو يعتاز بتخري شامل في العتيقة ويروز عبادة الشمس وما أعقب ذلك من ثورة في بناء المعابد وما كسبته به إلهائاتها من التوقين لم ما كان من تطور الفن وما دخل عليه من الرواة في المناظر ، كما التفتت علاقات مصر لبلاد مونت وتطورات الأوضاع الاجتماعية فمالت إلى الديمقراطية .. كما عمل نظم الإدارة في ذلك العهد وما فيها من مناصب الوزراء والقضاء والخصاصات كل منها .

واتصلب الظروف في الأسرة السادسة فكان أبرزها توارث المنصب والتقارب بين الفرعين وكبار الموظفين والكهان فاصور بعضهم إلى بعض فزاد هؤلاء ثورة ونفوذوا انعكس على آثارهم فغالب مقابر أسلافهم من حيث السعة والخطابة ، كما عبر فن هذا العصر عما ساد المجتمع يومئذ من التحرر الفكري والعيش جميعا .

فالذا كان الفصل السابع فقد دخلت مصر في أعقاب الأسرة السادسة عصر اسماء المؤلف عصر الإمبراطورية حيث اضطرب جبل الأمن والنظام ، واستقل حكام الأقاليم بالمالجهم وشاع السلم واليوس بين الناس وهو العصر الذي سعاد المؤرخون العصر المتوسط الأول ، ويتبع بين الدولة القديمة والدولة الوسطى التي جعل العصر العاشر والآخر لدراسة الأسرة العادية عشرة منها حيث اتخذ ملوكها طيبة عاصمة لهم ... واجتهدوا في تركيز سلطان الحكم في العاصمة مع الحد من سلطان حكام الأقاليم ثم انتهوا بعد تأمين البلاد من غارات البدو إلى استعادة الاستثمار الاقتصادي للبلاد ، كما كان لهذه الأسرة فضل في البدء في نوبة فتية عمورية جديدة بعد المردة التي أصيبت بها في عصر الفوضى فخلت مصر - على الأرجح - خطوات مؤلفة في مجالات العمران والسياسة والاستثمار والاستقرار مهدت لاستعادة مجدها القديم .

أحمد عبد الحفيظ يوسف

أزمة الجنس في القصة العربية عنايف شكرى

إن الأسباب التي تدعو إلى اعتبار هذا الكتاب أحد المؤلفات الهامة في تاريخنا كثيرة ومتعددة ، فعلى الرغم من نضجة فنونا الأدبائية والفلسفية والمدرسية والرواية والشعر ، وعلى الرغم من تقدم طليعنا الأدبائية ونظورها في السنوات الأخيرة ، إلا أن النقد ما زال متوقفاً عند حد العرض وحس النقص والرفض بالتهويمات التجريدية في العمل الفني ، واستخراج ما لم يفكر به الكتاب من قيم ومثل تلعب إلى حد الإفراط في القليبات ..

ولم تكن أزمة النقد هذه ، أزمة في التفكير ، أو في النص الفني ، بقدر ما كانت أزمة حضارية . فالظنون الأدبائية تتطور حتى في البلدان المتخلفة لأن الإبداع مرتبط إلى الوجود بكثير من قيمه ، ولا يربط كثيرا بالحضاريات من حيث أنها فهم نظرية مجتمعية ، ولذلك نجد أحيانا علماء كلبوولف سيدارسناجور في بلد متخلف حضاريا كالسفال ، ونجسند روتلين ممتازين كمؤلف واحد اتفاد في بلد متأخرة حضاريا كالهند ورسامين عصريين كميكويريس في المكسيك .. وليست هذه ظاهرة عجيبة ، فالإبداع لا يشترط التقدم الحضاري ، كما لا يبرر التقدم الحضاري سعة الإنتاج أو عمقه .

فإن أمور القلب والوجدان خاصة عامة في البيئة الأنشائية متخلفة أو جاهلة ، متخلفة أو أمية .. أما النقد فليس كذلك ، ولم نسمع للأن أن بلدا متخلفا حضاريا قد انتجب نائفا واحدا عظيما .. والإسباب غاية في البساطة ، فالنقد الأدبي ليس أمرا من أمور القلب البشري ، إنه خاصية مرتبطة بالدماغ والقلع ، ويعبره ما يعبر العلوم الحضارية الأخرى من تأخر وجود ، وما يقتني اقتناء عظيما ، ككل العلوم الحضارية ، بالتقدم والانتكولوجي في العالم ، والواقع أنه لم يأت علم إلا العلوم الحضارية كما تثار النقد الأدبي يفهمه النظرية في الاقتصاد ، ويعلم النفس والفلسفة الحديثة ، وكافة فروع العلم الأخرى ، وذلك لأنه وجهة نظر .

وجهة النظر - لا لتفهم - بل لتحتم الانغماس في وهي المعمر ودراسته مشاكله المتصلة على اعتبار أن كل مشكلة فلسفية يبقية المشاكل الأخرى .. وفي النماذج والخروج ينتسالى في الدراسات الأنشائية تكاد تكون نتائج فلسفية ، لذلك نجد أن هذا العلم الذي اختص في الماضي بتقييم الأعمال الأدبية وحسبه ينغمس الآن في الفلسفة ، ويعاود - من طريق الفن - أن يطرح أجوبة بالنسبة للأنسان ولوضعيته : من هنا لا يستغرب الدارس كثرة المفاهيم والمذاهب النقدية التي لبني نظرياتها على تصور العلوم والتكنولوجيا ، ولا يستغرب الدارس أيضا تشبوهه مدرسة نقدية بأفكارها على أبحاث السير جيبس - ج - فيزياء وخلفاته ، من يتصورون أن كافة النشاطات الأدبائية في الإنسان ليس متشوها إلا بأفكاره الانتروبولوجي القديم ، حين كانت الطرافة سيادة التوازع البشرية . وقد سدد علم النفس الحديث هذا الفهم أو القدرة النقدية بكثير من تحليلاته النظرية والطبيعية .

فالنقد الأدبي علم حضاري ، وليس فنا تسلقي ، ينشأ وحسب عل أعمال الفنانين والإدباء الأدبائين . إنه علم يكاد يصعب في أوروبا عملا مستقلا ، وهو بحاجة وحسب إلى أعمال الإبداع تطبيق على نظرياته ، كما أصبح علم التشريع بحاجة إلى جيش الموتى ليؤكد مضاميه النظرية .

الأملة التي نأخذ بسبب الحضارة لا يتأخر فيها النقد الأدبي ، ولا ينغمس في افتراض أن كل أمة تملك كتابها

الإبداعيين والفنانين ، ويكاد هذا الافتراض يكون جزءا من حقيقة موضوعية ، مهما كان مستوى هؤلاء الإبداعيين .

وقد فطر النقد الأدبي العربي مرة حين كانت الأمة العربية في مستوى الضلال المظلم - حضاريا - وأعطى الإقبال الاخفحة زائدا ، ما زال حتى الآن يعتبر زائدا الوحيد ونهائيا ومنعيا .. ثم أصاب الأمة العربية ما أصابها من جمود وتكلف ، فتسوف النقد الأدبي من جملة ما تولف من علوم أخرى ، على حين ظل الإبداع عسكرا ، لا يكاد ينطلق أو يتولف ..

يتبين مما سبق أولا أن النقد الأدبي جزء من العلوم الأنشائية يتطور بتطورها ويهدم بهدمها ، ويتبين ثانيا أن النقد الأدبي لا يلزم بالضرورة أن يكون عملا تسلقي على أعمال الكتاب الآخرين ، فيأخذ له حصن ذبوتة وسيلا ، ثم يلوح حيث يجب التواضع ، ويهدم حيث يجب التهديد ، إنه لغة نظرية في الوجود الحضاري للأمة والأنسان .

من هذا المستوى وحسب ، يصبح هذا الكتاب ، لا أقول أحد النتائج الهامة لتقدم الحضاري ، بل إحدى الدراسات العظيمة الواعية التي تؤكد لنا القسم الثاني من معادلتنا السابقة وهي أن النقد أصبح فلسفة في الوجود . فلسفة مستقلة تعالج الأسلاك بعمود الأنسان المعاصر ، وتوسعي النص النظري الذي يشكو منه الفرد الحديث الذي رفض فلسفة السبرون القديمة والوسطى ، وأصبح يبحث له عن مبرر مسائل لوجوده .

كانت نعمتنا « وجهه النظر » في الوجود ، ولم يصدر في السوق العربية حتى يطور كتاب غالي شكرى ، مؤلف يعاود جادا وجهه الإنسان - من خلال الأعمال الأدبية - إلى وجهة نظر العربي الأنسان .. وما زلت أطلع إلى محاولات هذا التألف الشاب يزد من الأمطنان والثقة والإجاب ، فالحق إن قيمة الدفاعة في وجد ذاتها تقني من اصطلاح الخطأ أو سوء الفهم ..

يتذا الكتاب دراسة تفصل عن « الجنس والفن والأنسان » بعبر مدخلا عاما لمراسته عن الجنس منه تجيب مفصول ويصبي حتى واليدوي وسويل أدربي وأحسان شيد الفخوس والشعار ويوسف أدربي وليلى وصوفى وكوليت ، ثم يختم هذه الفصول بখানে عن « مستقبل الجنس في النصفة العربية » .

وكا كان منهج الكتاب في تناول دراسته أهم ما عوفي لنا وما استوفينا ، فقد آتت أن تكلم عن النوع ، نارا القسم للفصل آخر ، أو لدراسة أخرى ، حيث أن المجال قد لا يتسع لمناقشة كافة القضايا التي ذكرها الباحث .

رصد الكتاب في مقدمة مؤلفه بين تطور الثقافة إلى الجنس وبين تطور المجتمع دياطا يكاد يكون تاما « وكان من النتائج الهامة لشاة المجتمع البدائي ، أن تقاربت المسافة بين الرجل والمرأة وأصبحت العلاقة بينهما أكثر من لقاء خاطف سريع » ص ١٠ « ولكن طورا نوعيا جديدا كان في انتقال الأنسان .. فقد تحللت الملكية المشاعية .. وبدأ معنى المرأة في المجتمع الجديد تنفير » ص ١١ .

فلكتاب يضع المقدمة يرمتها كي يوصل إلى ذهن القارئ فكرة أن علوم الجنس يتطور بتطور الوضع الاجتماعي ، ويرصد لأليات ذلك قصة الأخوين في الأدب المصرى القديم ، وأسطورة أوديب وقصة الوزراء السبعة في ألف ليلة وليلة .

ويقول « .. وتشابه نهايات هذه القصص ، درجة كاد النقد يجمعون إزهاه أن هذه الأساطير - على تعددها ذات أصل واحد ، ربما كان أقدمها هو الأسطورة المصرية القديمة -

ولكني لست أميل إلى هذا الاعتقاد ، وإنما أرى في تشابه ظروف المجتمعات البدائية عاملا حاسما في تشابه أساطيرها . ولما أن الجنس موضوعا عاما وشويا ، فقد كان قضية مشتركة في حياة جميع الشعوب » ص ١٩ .

و « الاتصال الجنسي الخافض الذي كان يتم بين الرجل والمرأة لا يغير إلا عن الحرية التي امتعتها ظروفهما الشاقة البربرية » ص ٢٧ .

ثم يظهر المنهج في الباب الثاني من الفصل الأول ، أكثر تحديدا وضراوة ، فهو يتكلم عن « تطور مفهوم الجنس عبر العصور » فيبحث عن أصص الزواج Facitive وعن بوكاتسيو والندون جوان وبزلاند وفلووير ولولا ولورانس وجيسوسيس وهمنجواي وكالدويل ، ليخلص من ذلك إلى نتيجة ما زالت في قلب المنهج ، وهي أن النظرة الأنثوية إلى الجنس مطروحة على العالم ونفسه ، وبإذات ، علو علاقات الإنتاج وبسجها فلا شك أن المجتمع الإقطاعي كان الإطار الذي يضم كافة العلاقات الأنثوية .. » ص ٢٢

و « ... بهذه النظرة الرومانسية رأى الإنسان » حاجته الملحة « التحول رويدا إلى « حاجة ثانوية » بعد أن أحباط الرأه بهالة ثورانية من ضوء سموي خالد . أتوروي «الجنس» من صفحات الأدب الرومانسي إلى « التواضع » لأنه لم يصدق أن المرأة - هذه القديمة الملكية - يمكن لجسدها أن يحتوى هذه « الحاجة الملحة » ص ٢٤ .

ثم « وما هي الفرصة تلوح لنا أخيرا » لتفسر اللقاء الغريب بين ثلاثة اتجاهات فيه منيابة حمل بينها الفكر السامع عشر مفرده . تلك الاتجاهات هي : الرومانسية والواقعية التي صاحبت المادية الميكانيكية فحرف بالواقعية - الميولوجرافية » ثم الطبيعية الفيزيائية . أن العالم الذي جمع بينهما هو « الشاؤم » فالرومانسية تغير عن أزمة التناقض بين العلم الإطالامية والمجتمع الإنساني الجديد « ص ٢٥ » وقد أكرت عددا من إيراد الأمثلة كي أبين إنده غلط الكاتب على تأثير المجتمع - الاقتصادي والطبي - على مفهوم الإنسان التطوري للجنس ، أو مكانة النساء وتلك الأخرى .

فالواقع أن قضية مفهوم الجنس أو أي مفهوم آخر لا تتحدد هكذا من جانب واحد أي بالعالم الجنسي بالواقعية الاقتصادية أو الطبيعية للمجتمع طوال العصور .. صحيح .. لقد تطور مفهوم الجنس بتطور نظرة الرجل إلى المرأة خلال تطورات المجتمع ذاته في علاقاته الاقتصادية ، فالمرأة جزء منهم للزوج الإنساني صانع العالم .. ولكن ظروفها أخرى - ليست اقتصادية - كان لها وما زال ، تأثير مباشر في فهم الرجل للمرأة أو وفيه بالجنس ، فالتكوين البيولوجي مثلا يجعل الرجل مدفوعا على المرأة في كثير من الأمور . هذا التناقض الذي يبدأ منذ الطفولة ، حيث نعى الفتاة وعيا داخليا ، قوة هذا « التواضع » الصغير ، الذي يستطيع - بخلافه - أن يتلقى الأشياء العالية ، وفهم تلك والواقعية العادة .. فإن فكرة الصدود والعلو - كما لاحظ سيمون دوبوفوار بحق - (١) تشكل بالنسبة للأطفال جانبيا كبيرا من الاعمى والظفورة - فالقدره العقلية عند الطفل الذكر نسوم في أجيابه مسكون مرسوم دوني عند الفتاة عن ذاتها ، وبسهم أيضا تكوين فكره عليها عند الصبي عن تفوقه .. وفل عن ذلك شراب الانسياء الصغيرة الأخرى التي لاحقها وجهتها سيمون دوبوفوار تمثل قضية « بول الصبي والفا » يعكس الفتاة إلى تفهي حاجتها جالسة ومحتبة عن التفر .. فالمرصع هنا ، والباشرة فعل قوة ، على حين أن الاستغناء والمجمل فعل ضعف .. ثم قضية

(1) Simons De Beauvoir, Bantam Books, Newyork; the Second Sex, P 248 — 269

اضطراد الام إلى الاستعانة بانبيها في الكتب والطبخ وشراء الحوايج من السوق ومساعدتها في الشؤون « الأنثوية » جميعا .. في حين يعنى الصبي من هذه الأمور .. لتتجمل لدى الطرفين حميلة من العاني والقيم والتكرات تجعلهما يتأيان أحدهما عن الآخر ، ويحفظان كل بمركة النفس ، ومساكنه الخاصة ، ولتلاحظ أن ذلك لا يحدث حسب في المجتمعات المتأخرة ، بل يحدث في كل المجتمعات المتطورة أيضا اقتصاديا ونفسيا كالسويد وانجلترا . فخاصية الجنس ليست مرتبطة فقط بتطور الأوضاع الطبقية في العالم ، إلا أن لها وجها بنفيا ونفسيا يؤثر أعظم التأثير في فهم « وظيفة » المرأة في العالم ، وهو الحلك العميق الدلالة الذي يجب أن نحال إليه كثير مسسب المعيدات والاختلافات الناتجة من سوء الفهم والمجمل .

إن الكتاب على صواب تماما حين يمزو « مفهوم الجنس » إلى الوضع الطبقي ، ولكنه كان قريبا بأن يصيح على صواب مرتين ، لو وضع في إصباره أن « مفهوم الجنس » ليس مفهوما طبيا وحسب ، بل هو فيولوجي وسيكولوجي أيضا .. ولا دخل للطبيعة إطلاقا بهذا الشأن إلا في الهامين للفتاة . والفصل التالي تمة هامة للمنهج الضارم « أزمة الجنس في القصة العربية » ، فالكتاب يصل إلى حد أن « الترسكة إلى ورثها مجتمعنا على مدى الأجيال » من تقاليد ومعادن ومفاهيم « ... تعد الطلاق وتعدد الزوجات ، وما يتبعهما من علال كاتونا واليهاد » ص ٦٩ هي أصل من أصول المجتمع العربي الذي لقدسه تطلقه الحضاري ، بالإضافة إلى الحكم الإجنسي القائم ، ويستند إلى « الرغبة » لتوفيق يوسف عواد ، و « زينة » لبيك . والتي هي « الصورة الرومانسية للجنس » .

ثم يقول : « لننظر إذن خمسة عشر عاما بعد ظهور «زينة» لتقتلي ماحد رواد المدرسة الحديثة ، والقصد به معصود طهر لاشين ، يستعجز بان الفكرة الرومانسية في العيساة والآداب على البواء » بدأت تنشع لكن المفاجأة تصبح غير ذات موضوع لو نسينا الخطوات التاريخية الرامة التي نقلت المجتمع العربي - بعد ثورة عام ١٩١٩ - إلى مرحلة حضارية جديدة تختلف من جميع زواياها ، مع الرحلة السابقة لهذا التاريخ » ص ٧٢ .

فالفصل الذي أسميناه بالانفتاحية ، دراسة في منهج منظرة يعتمد ، كما اعتد كولن ويلسون ، على فكرة وهيسترة في « الانتمى » ، وهي فكرة « قرية الإنسان وحدته » ، أقول يعتمد الفصل الإنشائي على فكرة أن المفهوم الإنساني للجنس مرتبط تمام الترابط بالمفاهيم المختلفة التي مرت بها الحضارة عن تطورها التاريخي المستمر ، وهي فكرة صحيحة الأصول ، مهما شابتها وعطفت بها الزوائد الأخرى ، وهي فكرة مستمدة من وهي علمي بالغ العمارة والمنطقية ، ومنشع على التراث الإنساني الأدبي والفني . فالمنهج بهذه العمارة وبهذا التحدد لا يخرج عن « العلمية الصحيحة » ..

ولكني أعيب على الكتاب سرعة الغزير إلى النتائج ، كما حدث إن تكلم عن « زينة » لبيك ، فقال بان الرواية تؤرخ للرحلة الرومانسية في النظام الإطالامي فالعلاقة « بين الرجل والمرأة في ذلك المجتمع لم تكن نفسها صريحة ، وما تلاهاها في الرواية من أحداث » عن « الجنس » بتسبي بوضاض من الحيات والتخفي « فلان » نظرة العصر والمجتمع إلى هذا الموضوع ، كانت هي بعينها نقره إلى سائر الأنبياء : نظرية عيساة قائمة تعيل كافة الرزيات والعلاقات إلى ألوان باهتة غير واضحة ؟ ص ٧٢ ..

ثم يقول : « لننظر إذن خمسة عشر عاما بعد ظهور « زينة » ، لتجد أن لاشين وهو الكتاب التالي لبيك قد

تغيرت نظرته للجنس « بعد أن تحولت المشكلة إلى مرحلة أخرى تعقيدا » .

ومن المستحيل بالفعل أن يتصور الإنسان مجتمعا قادرا على تغيير نظرته إلى الجنس أو تطورها في خمسة عشر عاما ، مهما كان أعمال هذا المجتمع بالثورة الوطنية قويا عميقا ، فالغير وحده لا يصنع شيئا ، حتى ولا أرادة التغيير . إن الزمن الطويل وحده بالإضافة إلى التثبير والتبدل هيوسو الصانع الحقيقي لوجهة النظر البديلة .. بل إن المشكلة تصبح أكثر تعقيدا إذا ما لوحظ أن هذا التغيير قد تم - لا في المدينة حيث يعتبر ذلك أمرا مستحيلا - بل في الريف .. (١٩٢٠)

لم يتكلم الكاتب عن « عيسى عبيد » في « فلسفة قروية » ويقول :

« إن « القروية » هي مهد التجربة الفنية في العصر الثالث . وإن كانت دلالة الجنس تتطور من واحدة لآخرى ، فلأن المجتمع أيضا كان يتطور » ص ٧٦ .

والمواقع أن هذا الخطأ غير المقصود ، نتيجة حربية من نتائج الغزى إلى الاستنتاجات بسرعة . فمن غير الضلوع أن يتطور مفهوم الإنسان عن أي شريحة مجتمعية في سبعة عشر عاما ، وخاصة إذا أدركنا أن الريف المصري لم يتغير إطلاقا منذ ذلك حتى قدوم الثورة ، أي من عام ١٩١٤ حتى ١٩٥٢ . فكيف يغير المفهوم المجتمعي من الجنس غير المتطور بالفعل للمجتمع ؟! لا أقول أن ذلك خطأ في التوجه ، بل هو تجاوز له ، فالواقع أن ما تبع زيتي من أعمال فنية مجتمعية كانت سائر من النجاح الكاتب المتطور إلى الأدب الأوربي والفرافة منها ، بصرف النظر عن واقع المجتمع ، وواقع الطبقة ، تماما كما كتب نوري الحكيم مسرحية «طالع الشجر» سائر عن مسرح صامويل بيكيت وأدواف ..

ولا يغفل أن يغفل أن الغم العربي للمرح قد تطور لأن لأن الحكيم كتب مسرحية من نوع « الأناجيل » .

ومن الصحيح الاستدلال بذلك عن شدة حاجية تلك الفترة إلى الخروج من أزمتها ، بالبحث عن دلالات « هذا الخروج » في المجتمعات الأوربية .. ومن الخطأ اعتبار ذلك تطورا في بيئة المجتمع الريفي الذي يصعب عليه أن يشير من نظرته للأمر ، ولخاصة في أمر خطير كالجنس في سنوات قليلة كده .

لم يتكلم الكاتب عن « معنى الجنس عند نجيب محفوظ » وهو فعلا من أكثر فصول الكتاب امتيازاً ، بيد أنه يقع في الخلط مرة أخرى حين يهتدي إلى أن « نجيب محفوظ » « حين يعبر عن الطبقة الوسطى الصغيرة التي يزيت - تمها لتطور الراسمال الوطني في مصر قبل الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، فلأنه يريد أن يكون صادقا قبل كل شيء ، وليس لأنه يعتبر « كاتب البرجوازية الصغيرة » كما يلقى البعض .. » والمواقع أنني استغربت اهتمام الكاتب إلى « صدق » نجيب محفوظ حين يعبر عن طبقة الوسطى الصغيرة لم رفضه (المن) الجنى بأن نجيب محفوظ « هو كاتب البرجوازية الصغيرة » .

إذا أن الاختلاف بين « صدق » نجيب محفوظ الفني حين يلتزم أوامره الاجتماعية فلا يعيد عنها ، وبين كونه « كاتب البرجوازية الصغيرة » ليس إلا اختلافاً أو فرقا شكلياً وحسب ، ولا يغير الحقيقة إطلاقا ..

ويبين أن الكاتب قد قلن أن النص يعني « وهي نجيب محفوظ بالتحفة » في حين أن الكاتب يعتبر الالتزام بالخطية أمراً تلقائياً وغفويا . والحق أن ذلك أيضاً ما كان يقصده الدكتور عبد العظيم أنس في دراسته .

وقد رجحت جدا بالفكرة التي لاحظها الكاتب من أن «نجيب» قد وضع « السراب » « خارج الزمان » والمواقع أن كثيراً

من أعمال نجيب محفوظ اللاحقة يمكن اعتبارها « خارج الزمان » وهو في ذلك شبيه لتونس مان في «الجبل السحري» و «الكوت في النجيلة » ، وهي خاصة من خواص الكتاب الذين يبدون كتاباً اجتماعيين ، ثم يتجهون بوضع المشاكل والفضايا الجريبية في صميم أعمالهم الفنية .

ويصل الكاتب إلى « أننا لاسخلص من «نجيب محفوظ» نظرية في الجنس بالمعنى العلمي الدقيق ، ذلك أن منهجه والتكرير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة ببطء واحد لا تنصل أحدها عن الأخرى . ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمزول عن الكل . لأن العلاقة في مفهومه تتحدد بالضرورة والعناية مع بقية العلاقات الإنسانية بين الأفراد لأغراض طبيعية للمجتمع ، يتلون بلونه ويتشكل في قلبه ويتسم رائحته » ص ١٠١ .

والحق أن ذلك صواب تماماً بالنسبة حتى للمراتج الأخرى السياسية والاجتماعية . إذ إن كلف نجيب محفوظ بإيراد أوجه النظر المختلفة بل والمتعارضة أحياناً بوقع الباحث في الخلط أن لم يوجه في سوء الفهم والباس .

ملاحظة أخرى على غاية من الأهمية يذكرها الكاتب « وما حال من أن نجيب محفوظ أحد التلاميذ مفرسة بلزاه الواقعية ، فتول بعيد من التاني في إصدار الحكم . ذلك أن التفاصيل الدقيقة الكثيرة في أعمال تلك المدرسة جعل من البيئة وعاء زجاجياً يتشكل ما بداخله تشكلاً حاسماً جامداً ، على التلخيص مما نراه في مؤلف الثلاثية » حيث أن البيئة عنده حسيطة حصرية لتاريخ المجتمع ، ومن هنا تصبح شخصوه أنماطاً نموذجية بغير أن يلجأ إلى عملية «التكثيف» هذه التي اضطرت بلزاه أن يعجن « الشخصية » في أعماله بعضى فلسفات العصر » .

والمواقع أن الاختلاف الكلام يبدو في هذه الملاحظة التي تبدأ من « سبق أن يلجأ إلى عملية «التكثيف» هذه التي ... » إلى آخره .

والمواقع أنني لم أجد عارفاً يذكر بين الاجتماعيين ، فما معنى أن « البيئة عنده حسيطة حصرية لتاريخ المجتمع » ؟ وكيف كان فهم برونز لبيئة ؟

أخشى أن تصبح الحجة التي ساقها الكاتب اعتراضاً على كون نجيب محفوظ أحد التلاميذ مفرسة بالزاه ، حجة لتأكيد هذا المفهوم ، وليس تفخيخ ، فالمعطية أن بالزاه لم « يعجن » الشخصية ببعض صفات العصر .. وليس هناك من فنان كبير يلجأ إلى هذا الخداع الفني ، ولو حدث ذلك ، فما كان أجدى بالدرس أن يطبق نظرته هذه على أعمال بالزاه ، فيجربها الخطط . أو افكر إلى النتائج ؛ كل ما يؤخذ على بالزاه هو مفهومه « الجبسي » من العالم ، والمختلف اختلافاً جزئياً من المفهوم الواقعي ، ولكن العصر يبرر له ذلك الموقف الناقص ، كما يبرر لكلامه مزمنة السوداء الحزينة ..

الاقلال الاحكام والحساس تتسبح في الدراسة التالية حيث تكلم الكاتب عن أدب يعنى حتى .. فإذا ما صادفته فحسية وصلها بالها « تجسيد عميق لأخلاق طواهر الحياة .. » و « أروع قيمها على الإطلاق » أو « ولا يغفل على حتى ، أن التصادم بين تلك القوى المضادة هو المحور الدرامي للعامة الكبرى ، مسألة الوجود الإنساني ؟ ص ١٢٢ .

فالالاقلال واتعميم والفكر إلى الاستنتاجات هو أحد أخطاء التهج في هذا الكتاب القيم للغاية ..

والتهج يدخل على بشكل على دقيق - في معالجة الفضايا التي تصعب فيها تفكك بلدي أخرى موشكة على

تبدل الحقيقة ذاتها . فالنوع الصادر الذي انضبطه غالى شكرى لنفسه ، يمنعه تلقائيا من الوقوع في التناقض أو التراجع بين القيم بشكل يدعو الى إعادة النظر فيما ووفق عليه من قيم واختراصات ، ولتلاحظ هنا فكرة استخدام المثاق الإرسيل التي ان الوضوح والبساطة في أسلوب يعنى حتى ، بحسبان عليه البعد عن مناقشة القضايا الأساسية الكبرى من خلال تعاليج مختلفين .. غير أننا لا نستطيع القول بأن هذا الأسلوب هو الغالب الذي لابد يعنى حتى .. فالأسلوب هو ظل المكافحة فقط . ومفتاح هذا الفنان فيما يرى يكمن في الوحدة العميقة بين منهجه في التفكير ومنهجه في التعبير « ص ١٢٥ »
ثم يتكلم الكاتب عن أدب « البدوي » فينبهنا دفعة واحدة مع المفكرين الأوروبيين الذين وضعوا القضايا الفلسفية في أعمالهم الفنية ، مما يدعوهم الى الدهشة فعلا ..

والواقع أن أحد أخطاء النقد الكبيرة هو « التخريج » ، أي انتزاع قيم موجودة مسبقا في ذهن الناقد وإسقاطها على العمل الفني المدروس ..

وقد كانت هذه المشكلة أحد الأسباب الهامة التي دعت الى نقد علمي حقيقي ، بعيد عن التلقين الفكري الذي يمكن له من خلال نص قصير جدا ، أن يتسلح على عالم من الرموز والأخيلة لم يعلم بها الكاتب أصلا ولم يكثر بها .. ومن لم كان فقدان البصر رمزا عميقا الى عزز الإنسان نجسها مصيره .. « ص ١٤٥ »

« فحدث الانشطار المسائي بين الحياة وبوابة ، بين الحياة والقوة ، بين الفتح والانطلاق » ص ١٤٧

« لقد جاد الحوار في مكانه المناسب ، وأما الى الأشياء وأشيء » ص ١٤٨

أي ان النتيجة النهائية في الفصن من العجز الفردي أمام الصير البشرى العام « ص ١٥١ »

فالبديوي ليس فصاعدا مبالغيا كالتبرير كما هو مثلا ، حيث يسيطر الاتجاه الفلسفي على أدب الكاتب ، ويهدمه بظلاله كلاً .. انه ليس إلا كتابا وهي تجربة المجتمع الفكري المحتاج التأخر ، فيحاول أن يكسب « معرفته » هذه في أعماله الفنية بطريقة لا هي نتيجة تجربة باطنية ، ولا هي نتيجة تفصيل مباشر عن العالم .. لذلك أصبحت شخصياته فادحة في تعميم غريب ، مما حمل الكاتب بصور ان شخصياته ليست سوى « نماذج » وحسب . فالتمهيم يختلف عن النموذجية ، في أن الأخيرة نتيجة اختيار حر ، وليست نتيجة لفهم خاطيء ، أو تصور ذهني ..

أما « المني اللائني » فيصدق الكاتب حين يعتبرها « من أهم الأعمال الفنية في الأدب العربي الحديث » .

والواقع ان الكاتب قد فطن - أولا - الى ان الجنس هو أحد الامور الثانوية في هذه الرواية ، فاستمررت في الأسطر الأولى الى أن « درستنا هذه ليست فصلا من فن الرواية عند سهيل الدريس » ، او حتى الجنس في أعمال هذا الكاتب بل هي تستهدف أساسا البحث عن طبيعة ذلك اللقاء الهام بين العربي والحي اللاتيني » .

وبهذا المسوى يصبح هذا الفصل خارجا على منهج الكتابات ويرغم ذلك نجد الكاتب قد تحول بالدراسة الى موقف البطل اللاتيني بإزاء الجنس في باريس وهو امر تأولى اذا وضعت قيمة الرواية الأساسية في الاعتبار .

الفصل الذي كتبه المؤلف عن أدب احسان عبيد القنوس ، فصل ممتاز ، لانه يعتبر أول دراسة موضوعية عن « الأدب

الجنسي الخاص » الذي يكتبه احسان ، والواقع ان حسبان نقطة اختلاف فيها مع الكاتب ، فهو يقول « لولا ان أسلوب احسان تجسد في هذا الزيج من الأسلوب الصحفي والمعالجة الأدبية ، لاستطاع أن يثرى أدبا بأخطر مراحل الانتقال » ص ١٨٢ وهذا خطأ محض ، فما دخل الأسلوب في نظرة الفنان المكتبة الى العالم ؟

ان أدب احسان - مهما كان أسلوبه صحفيا او غامضا او فلسفيا - هو المنك الرئسي لاكتشاف موقفه من الأخلاق والصيرى ، واهتمام الكاتب الى « الجنس الصريح » عند احسان ، هو اهتمام عادي ومنطقي .

والحي ان هناك عنصرا آخر لم يره الكاتب الفنان ، وهو نتيجة مرحلة الانتقال التي يخوضها الجيل الجديد الآن ، فإن نصب القضية يرد هنا .. في حاجة الجيل الملحة الى « فكرة حاسمة » للوصول الى « نقيض » حياتنا .. فان الأزمة الجنسية - لا تواجه البعدية - التي يعيشها الشرق العربي بأسرها ، تدفع به الى الزناد في حزن ما يظنه طوراً ، ولو كان ذلك في الإيجابية وإطلاق الرغبات .. من هذا بمنسبك الجيل الراقق في الشرق العربي جميعا « بادئ » احسان عبيد القنوس ، بصحته كغير الوحيد من هذه « الفترة الحسنة » الطويلة ، أو وصفته « المفهوم المتناقض » لواقعنا الجنسي الفعلي ..

لاحظنا ان مقدمة الكتاب ، تعتبر مدخلا حقيقيا لنوع غالى شكرى في دراسة التي احدثت تأثيرا لاجتماع : سكوتيسكي ودينتشيكس في فهم الإنسان للجنس من خلال التطور الطبيعي للمجموعات البشرية .. وقد وافقتنا من البداية على اعتبار هذا المحيط « مديا دقيقا » بكيف « العلاقات الطبيعية التي سوف يوردها الكتاب حين يتكلم عن النصوص الأدبية في تحقيقاته .

والواقع ان مجموعة الدراسات هذه عن الجنس ، لا يقدمها رغم الجهد المبذول ، والوعي العميق المستبصر ، والتسلي ، وسلامة الوصول الى كثير من النتائج بواسطة مقدمات مبدول لذا المنطق والحسب والتزوي .. رغم كل ذلك لا تجتمع الدراسات - منهجيا - سوى المقدمة التي خطب لنس ، ثم سمحت لبقية الدراسة ان تبحث في شيء آخر .. والحق ان الفصل الثاني « لزعة الجنس في القصة العربية » وهو الفصل الأول خلافا ، يعتبر أهمها أيضا من وجهة نظر المنهج وحسب .. ويرغم ذلك يفسط الكتاب هذا الفصل الى حدود لا تعطى النتائج المرجوة ..

فالدراسات متفرقة منهجيا ، لا يربط بينها الا رابط حديث هذا الكتاب عن الجنس وحديث الآخر ، ولأن ، فالنتائج التي يصل اليها الكاتب نقل نتائج متفرقة لا تعرف من خلالها احدثت نتيجة تطور فعلي للمجتمع العربي في مصر ، أم حدثت بتأثير الثقافة العربية بأوروبا الحديثة التي لا تنى تصل اليها بالكتب والمجلات والدراس الحديثة ..

فالفرار بين « زينب » لهليل ، وبين « أرغس ليالي » ليدوف ادريس ، ليس فرارا وحسب بين تاريخين مختلفين ، انه فرار تطور اللاهين الوفي ، فترة مستحيلة وغير صحيحة .. يتكلم عن تطور مفهوم الجنس خلال التطور الطبقي .

أما النصوص الأدبية فلا تتكلم عن تطور اجتماعي بالشكل الذي رصته المقدمة . والفكرة الصعبة التي حاول الكاتب ان يقاتها محاولا ان يثبت لنا ان خمسة عشر عاما من التاريخ كافية لتطور اللاهين الوفي ، فترة مستحيلة وغير صحيحة .. فالنوع يضرب حين يصبح الامر امر دراسة للنصوص ، الى درجة أننا نتصور ان الكتاب مجموعة من المقالات المنفصلة التي يجمعها موضوع واحد .

فإذا حاولنا أن نضع رسماً يبين تطور الفهم الجنسي - من خلال التطور المجتمعي الحادث في آداب هيكل - البدوي - نجيب محفوظ - يحيى حقي - سهيل الأديس - السعداوي - يوسف إدريس - أحسان عبد القدوس - .. لا نجد الرسم الذي يصعد بشكل متلاحق مع صعود المجتمع ، إنما يصعد بهوي مرة ويصعد مرة .. وعكس ذلك يحدث إذا وضعنا في الاعتبار مفهوم الجنس عند هارون - مكييل - أونيسل - نيس وليامز - جيمس جوتز .. فلما هنا نتلاحظ ارتفاعاً في الرسم البياني ، بشكل يحدد تماماً ، وبقيمة قطعية ، تأثير التطور المجتمعي في بنية الفهم الجنسي عند أولئك الكتاب الأمريكيين الذين يختلفون عن بعضهم بعضاً في الزمن وفي فهمهم لتشكل عصرهم ..

وفي الخاتمة أحب أن ألق النظر إلى أن المحاولات النقدية من هذا النوع نادرة في أدبنا العربي الحديث ، لأن النقداء الشبان يصرعون وراء البساطة ، ولا يتكلمون جهد يذل العرق في إعجازهم .. فإني الآن لم تصد دراسة شابة مثقولة كهذه ، ما عدا كتاب « الحرية والوطن » لجبرا إبراهيم جبرا وهو محاولة أخرى في التقييم من خلال التطبيقات ، أحسبها المحاولة الأولى الجديرة بالاحترام في أدبنا الحديث ..

لقد كان المنهج وحسباً ، مدار الحديث الذي سجله هنا ، لأنني لست لفة أن ذلك شيء جديد في نظرتنا النقدية ، جديد لأنه معاً ، وينتج الكوي على دراسات أخرى مماثلة ، نفس هذا الجمود الوتاني الذي يحكم شباننا الثلاث ..

إن هذه الدراسة هي واحدة من أهم الدراسات التي كتبها لتقارنا الشباب ، وهي محاولة جادة ومطلعة وعميقة ، في فهم إحدى المشاكل التي يعانيها مجتمعنا العربي ، ويحاول من خلالها أن يبعد ذاته . ولا كان الكمال شيئاً مستحيل ، لم يستغرب الرد على الأطلاق بعفي الأخطاء الصغرى والمظالمات التي لا تشوب هذا الجهد .

محمدي الدين محجد



المدخل إلى النقد الأدبي الحديث
الدكتور محمد غنيمي هلال

إن مواجهة المشكلات المعقدة والتصدي لها وتبيان كسل القياس حولها بطريقة موضوعية تعبرية إن أشد الصعاب الفكرية حرجاً ، إذ أن هذه المشكلات لا يقوى عليها إلا المفاخرة البارزون ، بينما يقف دعاء البطالة في الدراسات الأدبية والنقدية - مكتولى الأديس - مشوهي النظيريات - مشربى الأضاني - يسألون الآن من أين يكون منفرج الطريق ؟؟

والنقد الأدبي في عالمنا العربي الذي نعش فيه اليوم يموج بمختلف المشكلات التي كثر فيها الجنيل والتقصي ، وأقيمت الندوات من أجلها ونُظمت ، ونُشبت المراكز حولها في صفحاتها وإنهت ، ولم تؤد هذه ولا تلك إلى منفرج الطريق .

وفي خضم هذه المراكز ، والضياع الذي اكتنف الإلهام أزاء هذه المشكلات المعاصرة ، والاتجاهات المتناقضة ، يخرج علينا الدكتور محمد غنيمي هلال بكتاب يضع حلاً لهذه المشكلات ومن هنا فإني نعتبره بلا شك كتاب الوسم في الدراسات النقدية ، إذ أنه يستل على تصويب لكثير من التفسيرات النقدية التي فهمت في الماضي على غير حقيقتها . كما أنه يستل على منهج جديد كل الجدة في دراسة النقد الأدبي دراسة مقارنة يذل فيها المؤلف ما وضعه من الجهد ، حيث كانت ترفده فيها

لثقافات نقدية وأدبية وفكرية في التراث الإنساني ، فإياه من عمل خالده هذا الذي نهض به ذلك الرجل الذي يجتاز بالبادب والفتيات والثائرة في أعماقه العلمية ، يدعم هذا كله أصالة فذة وعبقريته خلافة فلما يمتنع بها النقاد ودرسو الأدب وناريخه

والعارس لهذا الكتاب يرى أنه يتبع الفرصة للقارئ لأن يتخط منه طريقاً إلى ممارسة النقد على أساس نظري وعلمي معماره النتج التاريخي الحديث للنقد الأدبي في جانيه الفني الفلسفي والإنساني ولإية المؤلف من كتابه هذا بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقف على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية ، وهذه الأصالة في النقد وفي الأدب ، حتى يمكن القضاء على الأدعياء في مجال انتساج الأدب ونقده .

ومن هنا نراه يقوم النقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس معاصره القديمة ، لم يبين منزلته من النقد الحديث ما دعنا قد سائرنا في أدبنا الاتجاهات العالية في الأدب واجناسه ومعاييره الفنية والإنسانية ، ولهذا يطالب المؤلف بأنه لابد من قيم جديدة تدعم إنتاجنا الأدبي الحديث وتوجهه وتفسر جوانب الرشد فيه ، وتبين ما يعوزه في سبيل أداء رسالته الفوقية من خلال اهتمامه الفني ومن طريق هذا الاتكامل .

على أن الدكتور هلال يهتم كل الاهتمام بتبيان المادة لفننا الأدبي المعاصر من تراث النقد المعالي في حاضره وعاضيه ، وذلك بما أورده من آراء وشرحه من اتجاهات ، ومن ثلها الشروح النظرية والعلمية ينسج النتج الذي ينبغي أن تسلك من وراء هذه الدراسة الموضوعية ، في حرية للكتاب والنقاد يتيح ورود التابع الفنية المتخلصة لتتكمال في وحدة خالقة موجهة لا جمود فيها ولا تحكم .

وليبين المؤلف في مقدمة كتابه أهمية النقد الأدبي فيرو أنه « ثورة التفكير في الآثار الأدبية لتكوينها ، ببيان زيفها من صحتها وتفسير نواحيها الفنية ، لا المعكم عليها .. وهو من الدراسات الإنسانية المتعلقة بخلات الإنسان وتشخيصه الاجتماعي بوصفه إنساناً ..

ويعد ذلك يبين لنا صلة النقد بالفلسفة ، وبمفاهيمه التاريخ الحديث ، وسائر العلوم الإنسانية التي تختلف طبيعة البحث فيها من طبيعة البحث في العلوم التجريبية .

على أن المؤلف يرى أن قواعد النقد ومبادئه لا ينبغي أن تؤخذ على إطلاقها ، بل في حدود بينها وطبيعية ما عالجت من مسائل وما استهدفت من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتي لمارها بالرها الضبط في توجيهه الأدب أو تكوين الأدب ، ولكنها ليست كافية إطلاقاً في خلق الأدب أو تكوين الكاتب ، إذ لابد للوعي الأدبي والمفكرية من الأدب أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ، ويمثلوها في ثقافتهم ، ويستوعبونها - على نحو ما - في خلقهم ، ولا غنى لهم من قواعد النقد ومبادئه .

ومن هنا ينتقل الدكتور هلال إلى الحديث عن العلوم التي يستعين بها النقد على أداء رسالته ، وفي مقدمة هذه العلوم علم اللغة ، وعلم الأصوات ، والدلالة والنوع والبلاغة - كما هي في القديم - أو علم الأسلوب ، فيها تشتت عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر ، أو تاريخ اللغة الطويل ، وعلم العروض .

ويحدد الدكتور هلال مدى الفائدة للنقد من هذه العلوم حينما يقول : « فالقواعد العامة فيها لا تخلف الشاع ، ولا تخلف البليغ ، ولكنها - في مبادئها وما تورد من شواهد وما ترسمه من طرق - تعتمد على أشعار ، وكتب سبق أن وجدت فلها سلطانها التاريخي ، سلطانها في التوجيه والإحسان

والفردية ، وعلى قدر سمو الكاتب في فنه تكون قدرته على إخضاع هذه القواعد لأسلوبه ، بحيث لا يشعر المرء بتفكك القواعد في وزن أو تصوير بلاغي ، أو في تعبير لغوي ، فثبت أسلوبه عن المعاني القوية دون أن يتجهها الخشنة عاب الضمير الدليل لقواعد حاسمة ، ولكنه في الوقت نفسه لا يتخلل من هذه القواعد ، فهو ولا شك مفيد منها ، وخاضع لسيطرتها خفوع العبقري الفنان التملك زمان أدبه .. ويرى المؤلف أنه لفصان صحة النقد وإسائه عماره أن يتساءل الناقد الذي توافرت له الخبرة الفنية من مقومات العمل الفني اللانحاز الأدبي الذي يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه القوامات وتحليلها ، وعن الأهداف التي قصد إليها من وراء مضمونه في حدود عصره ، أو فيما رمى إليه من مصلح إنسانية عامة ، وعن مدى نجاحه في جلتها ، وهو يستشهد في كل ذلك بآثار العمل الأدبي وأسلوبه الفنية .

ومن ناحية أخرى يجب ألا يغفل الناقد أن كل أديب يصيب شيئاً إلى تراث أمته مؤان أدب كل أمة جزء من الأدب العالمي ، لأن الآثار الأدبية العالمية مؤلف وحدة علمية يجب أن يدرس الانتاج الأدبي الحديث بنسبته لها ، والنظر إلى الأدب العالمي بتلك النظرة يوسع أفق الناقد ، ويسمو بأفاقاً في النقد ، فالأديب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومي في مقاييسه فحسب بل يقوم كذلك بأنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ .

على أن الدكتور هلال يتضح فهم من زعم من دارسي تاريخ الأدب والنقد الأدبي عندنا ، بأن تاريخ الأدب مستقل عن تاريخ النقد ، وأن مبادئ البحث في كل منهما مختلفة في طبيعتها ، وذلك حينما يرى أن النقد وتاريخ الأدب في متاهات الحديث يتلاقيان ويؤثر كلاهما في الآخر ، ولا يمكن عزلهما بعضهما عن بعض ، فتاريخ الأدب يستلزم الحكم على الكاتب وتقييمه هذا الحكم بالنصوص والحجج التاريخية ، والنقد يستلزم معرفة الطرائق التاريخية التي تثير جوانب الآثار الأدبي ، والأدب للأدب لا يستطيع أن يفصل عمله إلا لم يكن على علم بنظريات النقد واتجاهاته الحديثة .

والمؤلف قد بذل جهداً كبيراً حينما اتبع طريقة التاريخ الزمني حسب توالي التاريخ ، فهو في خطواته في تباين التصور بين تلك كيف تطاون رجال الفكر في مختلف الأدب على أقدامه هذا العصر الشامخ من النقد ، ولذلك ترتبط عنده قضايا النقد بقضايا الفكر والفلسفة .

وعما يدل على ذلك أن اللاطون كان دائماً تنقيصه العبقري « أرسطو » في النقد الأدبي في عالم الفكر الذي فرضه في نظريته في الحكمة ، وفي فلسفته في الجمال ، وفي لايته الاجتماعية العقلية من الشعر ، وبأنه يأنس لأسس الخطابة الفنية ، ولا أشادته بالمعاصرة ، ومذهبه في الإلهام لدى الشعراء .. وهذا لا يمنع بالطبع أن يختلف رأى أرسطو مع رأى أستاذ في بعض القضايا النقدية كالحكايات مثلاً ، حيث يقصر الحكايات على الفنون الجميلة والتأفلة على سواء ، في الوقت الذي يصمم اللاطون الحكايات في كل شيء .

وبعض المؤلف في فلسفته هذه إلى مدى أبعد حيث يرى أن اللاطون بدوره قد تأثر بأستاذ سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثراً عكسياً ، لأنهما قايما السوفسطائيين في معالطتهم ، كما قايما أرسطو على الرغم من أنهم - قلائهم - اتفادوا من بحث هؤلاء السوفسطائيين في اللغة والخطابة ..

وفي ضوء هذه الأفكار نرى الدكتور هلال يتقدم بنا إلى الإمام خطوة وهو مخلص أخلاصاً شديداً لإفكاره تلك ، وذلك حينما يلجأ إلى أن أرسطو قد انتهى إليه هذا البيراث المفكرى ، فظهرت بطلانته إنما ظهور في استناده وإليه أنه في بعض المواضع ومخالفته له في المواضع الأخرى وقد أوضح - ذلك

كله في كتابه « فن الشعر » الذي ظل مجهولاً أو يكاد في أوروبا طوال المصور الوسطى ، ولم يعرف تلك المصهور إلا من الترجمة العربية ، ومن هنا كان تأثير أرسطو في مصور أوروبا الوسطى وفي النقد العربي متشابهاً بعض التشابه .

ومن هنا ينتقل بنا الحديث عن النقد الأدبي عند العرب ، ويذهب في حديثه إلى أن اللاطون قد أثر في الآراء الفلسفية التي ذكرها مؤرخو الحياة العلمية من المصير ، كإبن أبي داود صاحب كتاب « الزهرة » ، ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين كما أثر اللاطون في أدراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم ، وفي القصص ذات القضايا الصوفية ، كقصصة « حي بن يقظان » ، لم يغيب المؤلف على دارسي النقد الأدبي ، لأنهم أهملوا دراسة هذه الاتجاهات الفلسفية الطيفية في النقد الأدبي ..

يبد أن الدكتور هلال يناقش بنسب الأسلوب كيف عسرف العرب أرسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ولم يكن في مناقشته لتلك القضية بل في القول على مواهبته بيمون تطل ودراسة موضوعية ، وإنما أرجع في دراسسته لتفقد عند العرب كثيراً من آراء نقادهم إلى مصادرها من أرسطو ، مبيناً مبلغ فهمهم إياه ، وأسباب قصورهم في هذا الفهم ، ولأسبابه من نظرياته العامة في الشعر عو إلى الوحدة العضوية ، وفي التطوير والحكايات ..

وهنا يحق لنا أن نتساءل ، هل معنى هذا أن النقد العربي لا يتسم بالمصالة ، وكل همه أن يتأثر بنظريات اللاطونيين وأرسطو ؟

يجيب الدكتور هلال على هذا بأن النقد العربي بالرغم من تأثره بنقد اللاطون وأرسطو ، وبالرغم من نواحي قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث بالرغم من ذلك كله فإن هلالاً ينفرد أصالته ، ذلك لأن نقد العرب الأول قد دلوا جهدهم كبيراً في دراستهم للتعبير الأدبي ومصادره الفنية في الكلمة والجملة ، والصورة الأدبية ، مع بيان وجوهه « الخصائص البلاغية » وبخاصة في التعابير المجازية ، وكانت إضافة عبد الله الجرجاني أظهر من سواء في نظريته في « النظم » تلك النظم التي من فيها نواحي جمالية التي فيها مع بعض علماء الجمال في العصر الحديث ، وإنتبه إلى دقائق في طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفي صلة الصيغة بالتفكير ، وفي قيمة المصنات وصلتها بملاحظات اللسان في التركيب ، وتأثر الجمل . بناء الصورة الأدبية وكان في كل ذلك فيلسوفاً من لفاسفة النقد ، وتجلت في فلسفته أصالته على الرغم من ملاته من أرسطو عن فهم وبصيرة .

على أن المؤلف يرى أن النقد العربي القديم قد إلى طريه حين من الشعر اسم فيه بالتصور عن فهم وحدة المصطلح الأدبي ، فترتب على ذلك حلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذهب أدبية خاصة بطبيعة الانتاج الأدبي ومضمونه العام ووجدانه وصلته بجمهور القراء وأثر فيه ، على نحو ما هو ظاهر في نظريات أرسطو واللاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم . وكان لهذه المذاهب والبيارات الفكرية أكبر الفضل في التهوول بتلك الآداب ، وفي توليد الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة في ذلك العصر ومطالب الجمهور في ذلك العصر في وقت معاً .

وينتهي الدكتور هلال في هذا الصدد بأن مقاييس النقد قد انتهت إلى تقليد اللاتين أو محصلاتهم ، وإلى الرجوع إلى العرف القوي في المعاني الجزئية ، وإلى الذوق الأدبي الذي يهوى التجديد في كثير من الأحيان ، ثم إلى الإبداع والغراب معاً لا يبالون فيه بالوقوف وحجسته .

وهنا يبرز لنا سؤال هو الزم سؤال في هذا المقام ، هل
 يعلم من هذا أن الدكتور حلال يماخذه التي اخذها على النقد
 العربي يتل منه ، وخاصة إذا عرفنا أن هناك دراسات
 كثيرة لعلي أساندة الجامعة ثبتت للنقد الأدبي عند العرب
 القدامى فدايه ، لأنه لم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا احصاها ،
 ولا يتحور النقد ، ولا يتطرق اليه الفساد من بين يديه ولا
 من خلفه .. حقيقة ما معنى ذلك ؟؟

غير أن الدكتور حلال ينتشلتنا من حيرتنا هذه حينما يجب
 على تساؤلنا هذا بقوله : « على أنه ينبغي أن نذكر بأننا لا نتال
 بذلك من الأدب العربي ، لأننا لا ندرس سوى النقد العربي
 وتاريخه وقيمه في النقد العالي قديمه وحديثه ، لا نريد سوى
 البحث فيما يكمله وينقش به إيسار النقد العالي الحديث .
 ومن ناحية أخرى يثبت للنقد العرب أنهم قد سموا في النقد
 العذري والنقد الفلسفي الصواب إلى قيم إنسانية ، ومهسان
 فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي والفلسفي
 معا .. والذي لا شك فيه حقيقة أن هذه الأخذ التي اخذها
 الدكتور حلال على النقد العربي القديم ، وذلك الزايات التي
 أتبعها للنقد العرب ولقد على سواء ، لم يعطن إلى هذه وإن
 - فيما نعلم - لا أؤرخون للنقد العربي من قبل ، ومن هنا تأتي
 أهمية دراسات الدكتور حلال في هذا الكتاب الصلصم عن النقد
 العربي والادب الصا .

على أن المؤلف حينما يتحدث عن النفس الحديث يرس
 فواعده الأساسية على نظريات افلاطون وأرسطو ، وخاصة
 في أدب عصر النهضة ، حينما يرجع كتاب تلك الأدب إلى نصوص
 الأدب اليونانية ، ولهموا في قولها نقد أرسطو وافلاطون ، وكان
 هذا الأمر من أهم أسباب اسهوه الأروبية وادابها منذ القرن
 الخامس عشر ، وكانت هذه النهضة وغداً تورد على ما ساد
 في العصور الوسطى من قيم وعلف فنة واجتماعية ، وما ليثبت
 هذه الثورة أن اسوت من الاستقرار الكلاسيكي . وفي الكلاسيكية
 وضع تالير أرسطو أكثر من تأثير افلاطون ، فكان أرسطو رائد
 الكلاسيكيين في فواعده الفنية واجتماعية الأدبية ، عن فهم
 صحيح أو تأويل لتصوصه

ويصفي المؤلف في حديثه عن هذه المقاهب فيرى أن الثورة
 الرومانتيكية حينما قامت فانها تأثرت بأفغ نادر بطرسية
 افلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وعضف في عهدنا غاييس
 أرسطو ، ومن هنا يرى الدكتور حلال أن هذا هو السبب في
 تشابه الأدب الرومانتيكي بلأدب العرب العاطفي والأدب الصواب
 الاسلامي في مواضيع كثيرة تتأخرهما كليهما بافلاطون .

ومن ناحية أخرى يلصق المؤلف كذلك إل أنه في الرومانتيكية
 ظهرت بذور المذهب الأدبية التي تتلها من واقعية ورمسية
 وسيربالية ووجودية ، وعلمية جماعة الفن لكن كذلك
 وعلمية ينتصف القرن التاسع عشر فإن المؤلف يثبت للأدب
 العربي الحديث تأرا بهذه المقاهب جميعا ، وبما أثرته من
 أدب ، ذلك أننا نأترا في الأدب القصصي باللاسيكية أولا ، ثم
 بالرومانتيكية في نورها العاطفية واليتافيرضية ، ثم بدنا سائر
 كذلك بالواقعية والواقعية الاشتراكية ، وحينما تفتت المؤلف
 إلى النقد فإنه يلصق إلى أننا قد بدنا متأثر بهذه الاتجاهات
 وما يتبع عنها منذ أوائل هذا القرن ، إذ استمت نظرة انتقاد
 عندما في فهم وحدة العمل الأدبي ، وما ينتج عنها من نتائج
 فنية عظيمة في فهم اصالة الكتاب ، وصداقه ، وهذه الاتجاهات
 والآراء الفنية الكثيرة قد سرت بدورها إلى نفسنا للأدب
 القصصي ، ونلصق وعي انتقاد في أدراكها وفي هداية الكتاب على
 قولها .

ومن ناحية أخرى قلنا قد تأثرا بالرمزية في الإبهام
 والصياغة الفنية في الشعر ، وكان من ثمرة ذلك - كما يرى
 الدكتور حلال - أن نهضة الأدب الوصوي ، أدب القصص

والمرحيات - واخذ يتسوسم - من وعي - بدوره النفسي
 والاجتماعي ، متمشيا في توجيهه الفنية مع أحدث الاتجاهات
 العالمية . وكذلك نهض الشعر ، فهم انتقاد ، كما فهم الشعراء
 معني التجربة الشعرية ، ووحدة القصيدة القصوة ، وحاولوا
 التحقق في سير الأنوار النفسية ، وغفوا بذلك على شمس
 التباسات أو كانوا .

على أن المؤلف قد عني بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب
 الأدبية والتهيارات الفنية العالمية في القصص والمرحية ، مع
 تبيان مكانة أدبا العربي من هذه الاتجاهات ومبلغ افادته
 منها ..

وفي ضوء هذه الأفكار نجده يدرس بافاضة المسائل المشتركة
 بين نقد العرب والنقد العالين في النقد الجمالي العام ، ونقد
 الصياغة الفنية ، وحينما من هذه الدراسة كالمسا أن نقلي
 على مسانتي : صدق الكتاب ، والاعف والمعنى ، أو المصمون
 والشكل .

ففي انتقاد العربي يرى الدكتور حلال ذهب إلى أن
 يدار العرب بأسرا على لغاه انتقاد من الصدق ، بقصود
 بذلك فهم كفايته ومقياس براعته على قدرته على الصداقة
 لا بدعولن في ذلك ما لتجربة الأدبية ، ولم تكن لهم من وراء ذلك
 فلسفة خاصة ، ولتتها نواحي الصداقة ، وما يقضي ما سموه
 الاساع والأغراب ، وخالفهم في ذلك نقاد الأدب العالين من
 محدلين وقدماء ، كما خالفهم نقادنا المحدثون

ومن هنا ترى المؤلف بقلنا على ماهية الصدق كما ينصورها
 فيرى إل أن صدق الكتاب - فاصا كان أو شاعرا - غير الصدق
 في عناه الخلفي المعروف ، وهو كناية الواضح كما وقع «
 فالكتاب والشاعر لابد لهما في الفن من الاختيار بين الأحداث
 في القصص والمرحيات ، وبين الخواطر في التجربة الشعرية
 فالناس - حتى ولو كان موضوع لغته أو صريحته تاريخيا -
 لا يقضي ما حدثت كذا حدث ، بل لابد له من التبرير والانفتاح
 والاصحار على النواحي العامة في الفردية المصغة ، بحيث
 يعكس ما يمكن أن يقع لا ما وقع ، ويعتق يؤيد فلسفته من
 وراء ذلك . وهذه التجربة هي مدار ابعاله ودعوه ، والاشهار
 كذلك لا يتغل في تجربته المعاني الفردية المصغة ، وذلك أن
 الكتاب والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، إذ لا عزلة في الفن هي
 لدى من كانوا يزعمون أنهم في « ترجمه المعاني » ، فإذا لجأ
 كاتب إلى ألوح بخواطر فردية مصغة ، فإن هذه النزعة عنده
 تستند إلى وعي اجتماعي خاص ، ولورة على نقائله يريد أن
 يعرضها بهذه الانحرافات ، فهي أسرار فردية ولكننصا ثورة
 اجتماعية في عقليه أمها ..

ومن ناحية أخرى فإن الصدق الفني يستلزم إيمانا بالتجربة
 في معانيه الإنسانية ، كما يراها الكتاب وهو يتألف في هذا
 المعنى ، مع الصدق الخلفي في التقليدي ، ولكن صدق الفنان
 جوهري لتقدم الفن نفسه أولا ، وهذا هو القاسم المشترك
 بين نقاد الأدب المحدثين جميعا .

والمؤلف يحرص بعد ذلك على أن يبين كيف يلتقي الوعي
 الجمالي مع الوعي الخلفي في مواطن كثيرة ، حتى بعد دعاه
 الفن للفن ، وذلك في دراسته للقيم الجمالية العامة وصداها
 في الفن وفي الأثر الأدبي

على أن تجربة الشاعر في جوهريها ذاتية ، أي غير موضوعية
 فهو يحتفظ فيها بخبرة تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلفية
 المساندة ، وفاته سير الأنوار النفسية بوسائل الإبهام الفنية
 على حين يعتمد الصدق في المرحية والفصاة ، على الموضوعية
 وهي تستلزم التبرير والانفتاح من الناحية الفنية

ويخلص المؤلف إلى نتيجة تضمن أنه لابد من تصوير الوعي
 الفردي في ظل الوعي الاجتماعي ، ومن هنا اختلفت نظريات

استودع حب - وقصص أخرى فتحي رمضان

من الملاحظات التي تبلغ فيها الحياة فيه نورتها لحظة لاه
الجلاد وصحبة .. أنها في الغالب لحظات سريعة .. لكنها
تبلغ أقصى درجات الانحدار ، وكل ثانية فيها تحصل مشقات
الأفكار والشاعر .. وعندما ينقل هذا اللقاد الى مجال الأدب
فأله يصبح مثار تصورات تراجيدية فنية .

و « فتحي رمضان » وضع يده على هذه الصورة ، وطوعها
لغته في أكثر من عمل أدبي له .. لكنه لا يبدع الصورة على
اعتبار أنها مجرد صورة تراجيدية تثير المشاعر فحسب ، بل
أنه ينظر من خلالها الى العالم بأسره .. أن الناس بنفسهم
الى جلادين وضحايا .. والخط الفاصل بينهم ليس واضحا
.. أن الجلادين ليسوا دائما قساة القلوب ، صوريهم القديمة
بمقائهم القارية وشواربهم المسفحة ولاصعهم البشعة صورة
مزيطة .. أن الجلادين في العصر الحديث أحد « التروس » في آلة
الاجتماع .. وقد يكون الجلاذ صبيحة في الوقت نفسه .

والضحايا أيضا ليسوا ضحايا بما تعنيه هذه الكلمة ..
أهم أحيانا الفوائد ، أقوى من الجلاذ نفسه ، وأحيانا يبلغ
مهم غربة المشاعر الى حد التناقص مع جلاذهم وقد يبلغ
التناقض فحده متما بتزق عنق الضحية في ذات الوقت الذي
يتزق فيه قلب الجلاذ أسي عليه . تلك هي الفكرة التي يطغى
منها هذه رؤى على العالم في بعض أعماله الأدبية ، ومن
بين هذه الأعمال قصة « حاسب يا عم » .

الجلاد اسمه « سيد الظاهر الرشي » متعود على الجلوس
في مقهى معين في حارة سوقية من شارع متفرع بمفره من شارع
يمار الدين .. وبه ريفية في الحديث الى الناس ، لولا خوفه
منهم ، فهم عديمي يبالون الحجة معه يسألونه عن عمله ، ولابد
أن يرة فاعلم فاعلم « حلاذ » والناس تعودوا أن تنصرفا بهم
ولكنهم لم يتعودوا أن يروا جلاذهم ، وعندما يرون واحدا
منهم يفرحون .

والضحية هو « مسم » لكن هذا مجرد الاسم .. الإسماء
لا تعني شيئا .. الضحايا كثيرون واسم واحد لا يكفي لهم
واسم « مسم » في الغالب = ليس اسم الضحية ، بل هو
أحد أسمائه .

وتتوسط الصداقة بين الجلاذ والضحية .. لا منهم يعرف
أن صديقه الشاويق سيصبح ذاب يوم جلاذ - بل لا يعرف
أنه جلاذ على الإطلاق - ولا عبد الظاهر يعرف أن صديقه
الشاويق الأوسيم سيصبح ضحيته ذات يوم على حبل المشنقة .

وفي مكان التنفيذ يلتقيان ..
والترقب الجلاذ من المحكوم عليه ، وبدأ يشد وناله ،
فانقبض الشفتان مرة أخرى لا سمحة ، ولكن من مبالغة
تصيرة اخترق أد الحلاذ ، وكأنها خيطية ، فزلق ، وقد
ارتمى بداه ، وفسي برية .. فقد سمع :

حاسب .. حاسب يا عم سيد الظاهر .
والتمت المحكوم عليه برأسه نحو الجلاذ ، وفي مشعل لمح
الرق رأى عبد الظاهر الرشي معه أمام « مسم » . نعم
أنه هو .. هو نفسه . وصرخ المأمور في عبد الظاهر بأن أسرع
وعاد « مسم » يقول في صرخت واهن :

حاسب .. حاسب ..
ولم يستطع عبد الظاهر أن يعبر عما أساءه إلا ناد راد
الزناق : وان دفع « مسم » أماته بشدة الى غرفة التنفيذ
حيث تكبر خاتبة الخاف .

المذاهب الحديثة الكبرى في التزام الشاعر ، فانواليسون
الاشتراكيون يرون ضرورة هذا الالتزام . وفي هذا يعالهم
الوجوديون ، على حين يتفقون معهم على التزام القصصي ،
ولهذا أصبحت القصصة الحديثة مجالا لجهود ذهني اجتماعي
مصور في القالب الفني ، وصارت القصصة المسلة - التي تمثل
الوعي الفردي المزلزل - مربية في الأدب العالية جميعا .

وينتقل بنا الدكتور هلال بعد ذلك الى الحديث عن صفات
العمل الفني بالاجتماع ، والتأثير المتبادل بين التواهي الفنية
والعالات الاجتماعية ، وفي حديثه هذا يرى أن للمفسون الفني
دلالة اجتماعية من نوع ما ، حتى عند دعاة الفن للفن ، وأن
الإنهاء العام في النقد الحديث برمي الى التزم الكاتب
القصصي ، أو التزام الكاتب والشاعر على سواء .. ويدل على
ذلك ما ن فيه الصورة الأدبية وجمالها في أن نضيا مدلولاتها ،
وليس فيها في التسلية بها أو في أن نكل طافية في روس
اصحابها ، إذ لا معنى لقيم جمالية إذا لم يظهر من وراءها
الالتزام اجتماعي أو خلقي أو ميتافيزيقي في صورة من الصور
تهدف الى المشاركة في قضايا الإنسان ومشكلاته ، « وأصبحت
القصاية الإنسانية التي تشمل جل النقاد والكاتب العالين هي :
كيف يتم التواصل بين الإنسان وفكره ، فقد استمت الهوة بين
التقدم العلمي والوعي الإنساني ، بين الخلق والحياة ، بين
السيطرة على العالم وروس الإنسان فيه ، فكان صراع أصحاب
بازمة في القيم الإنسانية ، ومن أجله ساور هؤلاء من « القلق »
ما لم يساور أسلافهم ، حتى صار هذا « القلق » محور أكثر
الإنجاز الأدبي والفلسفي ، يتسائل فيه حملة الإلزام - في صدق
- عما إذا كان من المستطاع أن تعبر الأرض طيبة القسسام
بجهد الإنسان وإرادته الإنسان .

وإنصرف بعض هؤلاء - كما يرى الدكتور هلال - الى تصوير
مثل منشودة في خلق إيجابي ، ولكن شغل أكثرهم تصوير ما
يرودهم من شر عميق الأصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد
معنى الإنسانية بالقضاء على هذا الشر فإن طري تصويره ،
وهذه الناحية السلبية لابد أن تسبق الإيجابية ، وعلى ما في
نفسهم من مرارة القلق ، ما زال عليهم على « بين من نوره
هذا الجهد في بناء السانية المستقبل .

ومضى هذا أن دعوة النقاد لم تعد محصورة في حكاية الواقع
ولكن في حشد امكانيات الإنسان نوعا ففجر عهد تنوده زرع
إنسانية جديدة .

والى هنا نرى أن الاتجاه الرئيس في هذا الكتاب هو دعم
الغايات الإنسانية في أدبنا ، وبنائها على وعي نقدي يساير
أحدث الاتجاهات العالية ..

على أنه مما يلفت نظر القاري والمدرس لهذا البحث القيم
هو إيراد المؤلف للنصوص الكثيرة من النقد والأدب العالية ،
وهذا بلا شك لا يثبت أن يتقدم وتنمى أصالته إذا دخلنا في
حسابنا أن الدكتور هلال رائد للدراسات القصصية في الأدب
والنقد ، ومن هنا لابد له من إيراد هذه النصوص لتكون
دليلا على أصالة فضاهما النقدية الحديثة ، وتكون واضحة
لعمدة الوعي النقدية ، ولكسائل في ميدان الإنتاج النقدي
ولعمدة القديم الذين يسيرون الى الأمام وروسهم عتقته
الى الوراء ..

وعلى أية حال فإن هذا الكتاب يسد ثغرة في مكتبتنا العربية
كانت في حاجة الى انتماها ، وفي الوقت نفسه يتقدم بها الى
الأمام ، ولا يستعنا إزاء هذه الحالة إلا أن نشد على يد الدكتور
هلال منتمين له دوام الإنتاج ، بهذا المستوى العالي في بابه ،
الذي لا يقدر عليه إلا ذوو المقاربة الخلاقة من المفكرين وأولي
العزم من المدرسين ..

عبد الحى دياب

ويقلب الجلاذ هو أيضاً الى ضحية .. وتخط مع الكتاب .. أين الجلاذ؟ أننا ضحايا حتى ولو كنا جلاذين ، ان المعاصم المتعارب عليها تختلط في ساطع لتقلب الى مقضها .

وليس هذه هي الفكرة الوحيدة التي يعالجها فخر رضان
طبعاً .. لكننا احببنا الفكرة المبدئية التي يعالجها فخر رضان
اسمها «حب» .. فهو كاتب اميراته وحياته وبعدها انطلق
كتاباته .. ان القصص .. في عصرنا الحاضر بالذات في حاجة
الى ثقافة واسعة .. والتي طريقة فكرة يميز عنها .. ان الكاتب
الذي لا موقف له في قضايا الامم اصبح كاتباً باحثاً .. ان
«سارتر وروسل ونيكيت واسبور وداريل وثورلوف» ..
كلهم فلسفات معينة يريدون ان يعرضوا بها في طريق اعمال
الادباء غاية في الابداع .. الى الآخرين .. ولكن عندما تصبح
الاعمال الادبية يوقاً للافكار او للتلفات .. فان الكاتب يقع في
الحقل الخاطئ لثقافة العمل في الفكرة .. ان انصراف الكاتب
ناحية المعالجة يؤول الى تعاما انصراف كاتب آخر نحو السطحية
.. ونسحق رضان في مجتمعات الفصيلة هذه طريق فعلي
حيث نلاحظ بمحاولاته الجادة اعطاء القارئ .. عن طريق قصصه
فكراته وفلسفته ..

وفتحي رسواون يرى ان القصة ليست مجرد أداة للتسلية
لذلك فهو يريد ان يجعلها كل ما يستطيع ان يجعلها اياه من
معان ، انه يرى ان القصة مرتبطة بالامة عالم ناكمه .. فهو
يعول في مقدمة الكتاب :

٥ ... فالتقى الفصيرة هي ابن ابن عمه ... وقد
مرفوعة الى السماء ، في انتظار الوصول الى ابن عمه ...
والذين يعيشون وهم يملكون الدنانير والواحد ...
تعبه ديرة او ثنابل ... لا يبقى ولا ذر ... والذين يصفون
انه لا حرب ، ولا فناء ، وانما بقاء واستمرار ... وعدم ...

والكتاب يجبر نفسه على إضاح الفكره في قصصه فهو
يرفض أن تكون القصة مجرد أداة (الزيف) عن النفس، إن
الأدب - من وجهة نظره - له معنى اجتماعي واسع. أي أنه
القصه أن تكون العبر التي نستطاع افكاره لكي نصل
إلى القارىء ..

ولكن السير على الجمل صعب ، خاصة وإن الكاتب يخشى
مبدأنا لم يترده قبله إلا أنه من الكتاب الذين يجتمعون بين
الفن والفلسفة في أعمالهم . ومن هنا كان لابد أن يطغى الجانب
الفكري أحيانا على الجانب الفني . والفارابي لابد أن يصل
سرعا إلى آراء مبرومة على المؤلفات ، والطبعة واضحة في
صور لا تحتل هذه الفلسفة .. في قصة « الثمان » مثلا
يقول :

* ومدت الأم يدها بالساعة إلى ابنها ، فأخذها وهو يقول :

— لم يبق من مقاربه الا عثر السمات ، طار مقرب الدقائق (ربما كان يتعمد الكتاب عثر النوائى) السريع النسيط ، ومقرب الدقائق ، وبقي المقرب البطيء الذى كنت اقول لك دائما انه يشبهنى .

وقال هذا الكلام هو طفل في السنة الثالثة الابتدائية « أ »
لم يتجاوز عمره عشر سنوات . حقا إنه طفل ذكي ومسلوق .
ولكن هل يمكن أن يعمل ذهن طفل في مثل هذا السن إلى هذه
الصورة الباهرة : التشابه بين حياة شخص ما وقرب الساعات
الطرية . أنها صورة لا يتفكرها إلا ذهن فنان .

ومن القصص التي تبدو فيها هذه السمة والصحة قصة « أسطورة حب » .. وإن كانت القصة - رغم ذلك - من أحسن قصص المجموعة . فالكتاب يرسم الأحداث منذ البداية لكي

نقدم غرضاً يريد أن يصل إليه . القصة دروية وأحداثها تدور في بيئة بعيدة من الواقع ، بل الأفضل أن نقول أن البيئة مختلفة تماماً ، لأن الكاتب يعطي للقصة أحيانا التسبب التاريخي ، كما نجدنا من إطلاق الرصاص ، وهو كما نعرف من مقتربات القرن التاسع عشر . ولا يستطيع - مهما حاولت - أن يكشف الغمر التاريخي التي يحدث عنها أو الطبيعة الجغرافية التي يجري الأحداث فيها . وربما كانت هذه الصبابة بانية أراد بها الكاتب أن يبعد مدروءه ، وأن يجعل قارئه يحس بأنه لا يهتم من قصته ظاهرها الواضح بل يريد منه أن يتأمل موقفها تماماً بقصد فهم موعظها .

والقصة هي قصة ملك ما مثل كل الملوك .. طاغية .. يحكم شعبه بالإرهاب والعنف ..

واسيرة اسمها « فداء » هي ابنة هذا الملك ، تؤمن بالشعب ،
 بنج هذا الايمان من حبها لتأثر اسمه عدلي بن كريم بنود
 انقاذة مسلحة ضد الملك .. ايها !

ان الكاتب يصل بنا بسرعة الى موقف الجسد أو الفكر وهو يعرف جيد عنيته علي بن كريم أو الاميرة .. وهو لا يستطيع ان يتقوى في معاملة هذا الثائر لان هذه القسوة ضد مشاعر ابنته محرقة .. ان شعنيته هذه المرة ليست لثأر بعيدا بل ليته نفسها .

وبسقط التأثير في يد الحكومة ، وبأني رئيس الوزراء يطلب من الملك أن يعدمه فوراً ، ويتروك الملك ، فهو يعرف إلى أي حد يجب ابنه هذا التأثير .. ولكن رئيس الوزراء يقضي بهذا التروك وبغشاه :

من الآن !

وكنوفت ياد به الاميرة على اعدام حببيها بالوصاص ..
 بهب نفسها له ميع .. يحرم على نفسها الزواج ..
 وثور الاب .. الملك .. فيحرم على فتيات مملكته الزواج الا
 لما تزوج الاميرة ..

ويعتدل بنا الكاتب في قصة حب فرعية أخرى .. فهناك شاب يمتلك مفعيا أنه اخته لكي يخاصم الأميرة .. وتعلق به الأميرة .. وفي هذا الجزء بالذات نحس بنظر المؤلف بـ « البلية وولية » بخلاف ما في الأسطورة التي أخذت شكلا وجوا غير معروفين في الأدب العربي منذ وقت طويل ..

ويثور الشعب ذات يوم ويهاجم القصر .. ويكشف الشباب
المتكرر في زى فتاة عن حقيقتهم ، ويحاول حمايتها من الجماهير
الغاضبة لكنها تصبح به :

.. أياك أن تعذب بذلك بحوي .. النسي لا أخاف هذه المجموع .. ليس عندي ما يخيفني منها .. قد تغالبونها أتم .. أما أيا قلا .. أنا منها !

ونجح الثورة ، وتنصب الأميرة ملكة ، وبهذه الشؤون توب
«عادل بن كريم» (دوما كان يفسد عدلي بن كريم كما قال
في أول القصة) الذي صعد به إلى المنصة (لمه يريد أن يقول
الذي أعدم فيه بالخاص كما قال في أول القصة أيضا) ويقول

« - أن الشعب يريد أن يرائ في هذا التوب »
فصبت بدموعها ، ثم قالت :
« - حر للشعب أن يحكمه نائرة في يوب منك من أن تحكمه
بمنك في يوب نائرا . »

وتعلن الملكة أن البنات الشعب أن يتزوجن من شئن فيقول لها الفارس :

١١ — والملكة معها ٧

فاشرقت في عينها إسماعية ، وقد عادت نظم الثوب الى صدرها وهي تقول

« - لقد تزوجت منذ ستين .. تزوجت .. واليوم سقط
أعلى رواجي ! »

أرأيت إلى أي حد يحاول أن يفسح أفكاره - وفي مطلبه
الاحسان بطريقة بارعة - في قصصه ؟ وربما كانت هذه الظاهرة
الكلية التي قادت فتحي رؤفان إلى الإشكال القينائية
والأجواء المختلفة بحثاً عن طرق ينفذ - بأفكاره - منها إلى
قارئه .. ومن هذه المحاولات التي تلفت النظر وستعجب
القارئ والنقاد أن يبتلا الوقوف أمامها قصة « السراي » .

الكاتب في هذه الفصحة يصور نموذجاً متحرراً من التخلفين .. والغريب أنه رغم وجود هذا اللون في الناس في بلادنا ، على اختلاف درجات التخلف والجاهلية ، خاصة إيمان الحرب العالمة الأخيرة وما بعدها ، إلا أن بعض قصاصينا لم يفتروا من هذه الشخصيات على ما بها من فني . ولا اعتقد أن هناك أعمالاً أدبية تناولت هذه الشخصيات تناولاً جاداً سوى رواية « نذير لم يمت » التي جسد فيها « يحيى حتى » أزمة العالم في مجتمع مختلف ، ورواية « ملهم الأكر » التي صور فيها « عادل كامل » نكبة من التخلف الساردين .. ثم بعض شخصيات « عيسى معروف » وبالأخص في « حان الحلي » و « الصلاة » .. وبعض القصص القصيرة « ليوسف الساردين » ومقطعة « محمد وعبد الرحمن العيسى »

و « السريالي » هو شخص غريب جداً الذي به الراوى فى احد المقامى .. ورغم انه غريب الا انه يعكس صورة لثقافة الشافى فى وقت ما من حياتنا الادبيه .

« محروك مشناق السحاورى ! » يصرخون : لا ، لا ، لا ،
 .. ليست رساما ، ولا نحاتا ، ولا واجدا فى الفن ..
 يسمونها الآن تشكيلة ، وهى فكرة من محمد د. ...

.. الانساء! .. شيكليه وميسريه .. انا مجرد آدمي .. امان .. وليس هذا بالشئ العايب .. ومع ذلك فأنا سريالي !

إن هذه الكلمات القليلة التي قالها في أول عامه على الراوي الثاني صودا على شخصية «السريلي» .. إنه إنسان فائق العافية) ، وثالثه : يجد التشويق للإفراط .. ولا شك أن شخصية مثل هذه شير فينا بأزواج عادية : أي إلى شيء مستطور هذه الشخصية ؟ إن تكوين هذا الشخص ليس كونها عادية ، بل يبدو تشويقاً عصبياً .. ويتصور به فتحي رضوان أن فرد في عصابة مخدرات ، ولا يستطيع أن تعرف هل كانت السريلية فتعاقب يخفي به حقيقةه ؟ أم إنه اشتد في هذه العصابة كلون بين هؤلاء المفارقة وتجربة الجديد ؟

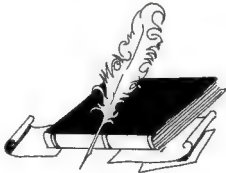
ويسمى إليه الراوى لبراء في المحاكمة :

« أيها السرياني العظيم ، هذا موقف في حاجة الى كسل
السريانية التي وزعت على الناس اجمعين ، هل استبدتي
بذني وعيني ، أم اكذبتي .. لقد علمتني ان العيون تطعمني ،
والاذن كاذب ، والروح اسمع من ان تصل الي الحقيقة
وتعرفها ، فما هي الحقيقة ، ما هي الحقيقة ؟ »

ونتهى القصة بموقف غامض فلا تعرف بشكل قاطع على حكم على السريالي أو مشتاق الخطاوى بمعنى آخر أو الخروج على خروج بمعنى ثالث بالسجن أو بالبراءة . وسؤال يتروى : هل هو عاقل ؟ ام مجنون ؟

ولا شك أن الطريقة التي روى بها المؤلف قصة الأسرى في
 ديارهم من قصص التجمعة تدل على الحالة النفسية الصعبة التي كانت
 في ذلك زمن وسدل على أنه فنان موهوب في مجال القصة القصيرة
 كما تبين في مجموعة مسرحية القصيرة «اله ديم أدبه»
 التي تأليف مسرحي ممتاز، وبحثاته الجادة الطويلة في الإبداع
 في كتابة مسرحية مميزة في طريق يحتاج إلى كثيرين من الأدباء،
 كوهيبين من القاصين كما أننا لم نعد غافلين بريد في حد
 ذاته بل في موقف من الوجود، وهذا ما حاوله فنيسي
 سوان في مجموعة

محفوظ عبد الرحمن



وسوف تقدم للقارئ تلخيصاً لأهم ما ورد بهذه المصالاب من آراء تتعلق بالهدف والغاية التي جمعت بينها في كتاب واحد والتي هي محور البحث من هذه المجموعة .

على مقالة عن الفلسفة الإسلامية يعترف المؤلف بفضيل العرب في حفظ الفلسفة اليونانية من الضياع وبعكسهم الخاصة التي تولدت عند مفكرهم وعلمهم .

ويختار شخصية العالم الهيلسوس ، أبي بكر محمد بن زكريا الرازي التوفي عام ٩٢٢ م كمثال له « المبصرة الأعيلة » فهو يقول : « كلما قرأنا للرازي سطرًا واحدًا أحسنا أننا الرأى مبصرة جبارة » الرأى شخصية العالم الرأى بعينه الذي لا يحس بأنه أقل من أساتذته اليونان في أي شيء » .

ويذكر عنه أيضًا أنه مع اعتراف الرازي بفضيل سقراط والأفلاطون وأرسطو على الفلسفة وفضل أقراب وحاليسوس في الطب فإنه لم يكن يتردد في تعديل أرائهم ونتائجهم حسب ما انتهى إليه أبحاثه وملاحظاته الطبية « كذلك يستمد المؤلف في رأيه هذا عن الرأى على تقدير المؤرخ الإسلامي أبي ربحان البيروني للرازي واعتراف نسايسوس Vesalius مؤسس علم التشريح في القرن السادس عشر بأن الرازي كان من أعظم علماء الطب سواه في الشرق أو في الغرب » .

وفي مقالة أخرى لها اعينتها « أسواء جديدة على المرحمت العربية لأرسطو » يستعرض المؤلف بعض ما نشر حديثًا من الترجمات العربية القديمة لأرسطو ويهتم بوجه خاص بنشرة الدكتور عبد الرحمن بدوي « منطق أرسطو » في أجزاء الثلاثة التي نشرت بالقاهرة بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٥٢ وكذلك بنشرة للترجمة العربية لمقالة الألام من المافيزيا ومجموعة الإبدات المتعلقة بها - سبي والاسكندر الإفروديس وكذلك في مؤلفه أرسطو عند حرب القاهرة ١٩٢٧ ، ويعلق ببسده المجموعة التي حوّل لمرل « مقولات أرسطو في أصولها العربية واليونانية » طبع بيروت عام ١٩٤٨ .

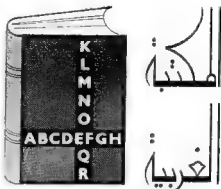
ويكمل الحديث عن هذه المقالة مقالات أخرى نشرت بتأويل مختلف مثل « فيما يتعلق بنشرة جديدة لأرسطو » كتبت باللغة الإيطالية و « الترجمة العربية لكتاب ألف والالف الصغرى والألام من مافيزيا » وأيضاً في « الترجمات العربية لأرسطو في « أسطبول » وأيضاً في « الرب الكلاسيكي والام الأسلاسي »

وفي معرض حديثه عن تاريخ الترجمة العربية القديمة يعرض بين مدرستين للمترجمين « مدرسة القدماء وهم السابكسون على حين بن اسحاق » ومدرسة الحديث وهم التاؤون عليه ، أي الذين ظهروا في بغداد في القرن العاشر الميلادي ، وعندهم الحسن بن سوار ويحيى بن عدى النسطوري وأبو بشر متى ابن يونس .

وقد كان هؤلاء المترجمين فضل كبير ، لا على فلاسفة الإسلام وحدهم ، وإنما على فلاسفة الغرب أيضًا حينما ولوا وجوههم شطر المشرق يلتصقون منه العلم القديم .

وينتهي المؤلف من بحثه في الترجمات العربية إلى أن الترجمة العربية لمافيزيا لمافيزيا أرسطو إنما يمكن أن تسبيل جهود أربع شخصيات أحدهم يمكن أن يلقى بفريق المترجمين السابقين على حين ، ويشير إليه بقلب الاستاد وهو نفس الشخص الذي كلفه الفيلسوف الكندي بترجمة « المافيزيا » .

وترجمة أخرى لاساق بن حنن وهي التي أعمد عليها الفيلسوف ابن رشد وترجمه نالته لمقالة الألام نسب لـ « أبي بشر متى بن يونس » الذي اعتمد في ترجمته لها على الأصل السرياني .



من اليونانية إلى العربية ريشارد والتزر (أكفوي: ١٩٦٢)

من سلسلة الدراسات الشرقية
ينشرها م.م. شتون و.و. والتزر الجزء الأول

Oriental Studies

Edited by S.M. Stern and R. Waltzer.

Greek into Arabic

Essay on Islamic Philosophy.

Bruno Cassirer. Oxford. 1962

نشر ريتشارد والتزر الأستاذ بجامعة أكسفورد مجموعة مقالات حول الفلسفة الإسلامية وصلتها بالتراث اليوناني .

ولقد بدأ بهذه المجموعة السلسلة التي يتولى أن يكملها مع م.م. شتون في الدراسات الشرقية .

وغاية المؤلف من هذه الأبحاث هو الكشف عن الأصول اليونانية المقفودة من خلال المخطوطات العربية في العلوم وفي الفلسفة .

ومما لا شك فيه أن المؤلف قد طرق بهذه الأبحاث أرضاً بكرًا لا يقدم عليها إلا من كان على قدر في فراءة المخطوطات والسريانية والاربابية وفي المقارنة بينها وبين النصوص اليونانية واللاتينية القديمة .

وعلمه هذا يهم كل باحث في مجال الفلسفة الإسلامية والتراث العربي كما يقدم الباحثين في تاريخ الفلسفة اليونانية وخاصة فيما يتعلق بمعرفة الأصول المقفودة في هذه الفلسفة من طريق الترجمات والخسرات العربية لهذه الأصول .

ويبلغ الكتاب مائتين وست وخمسين صفحة من الحجم الكبير ، ويحتوي على أربع عشرة مقالة سبق نشرها في مجلات علمية مختلفة . ولقد نشر أغلبها باللاتينية وبعضها باللاتينية والإيطالية .

أما مترجم الآلاف الكبرى فهو مترجم عاش في القرن العاشر الميلادي بغداد معروف باسم « نظيف » - وقد كانت ترجمته لهذه النصوص سواد من اليونانية أو من السريانية لتكشف عن دقة ومقدرة بالغة في فهم النصوص .

ويختتم الحديث بنشرة الاب بروج لتفسير ما يعود الطبيعة لاب رند ببيروت بين عامي ١٩٢٨ - ١٩٥٢ .

ويمكن لقاريه هذا الكتاب ان يلمس موجودا آخر للأولئك قد انبه الي توضيح اثر الفلسفة اليونانية في الفلسفة الإسلامية فهو يؤكد في مقالاته «دراسات جديدة من الكثرة» و « بعض جوانب نهذيب الاخلاق لمسكويه » و « الاطلاوية في الفلسفة الإسلامية » ما سلف ان ذكره من آثار لفلسفة الاسلام بالفلسفة اليونانية .

ويشير الي أنهم قد فهموا فلسفة افلاطون وأرسطو على ضوء تفسير الفلسفة الافلاطونية الجديدة لها . فتمتازت أحسبوا بالتوفيق بين افلاطون وأرسطو ، كما خلطوا بين المشائية والافلاطونية الجديدة .

ويبدو هذا واضحا بوجه خاص في الاخلاق عند سكر - الذي اخذ عن افلاطون بعزلة النفس الى نفس عاقلة وغشبية وشهوانية ، وقوله بالفاضل الأربع الشهورة ، كما اخذ عن أرسطو كثيرا ما ورد في الاخلاق النيقوماخية .

أما من الأثر الافلاطوني في الفلسفة الإسلامية فانما يظهر بوضوح ما يكون في فلسفة الفارابي ، خاصة في نظريته الخاصة بالتنشيط .

في المقالة التي عنوانها « نظرية المسرح والسر والتجريم » يوضح المؤلف كيف اعتمد الفارابي على القوة الخيالية - وهي المرادف العربي لكلمة فانتازيا Phantasia اليونانية .

وقد انتهى الفارابي الى نظرية افلاطونية صرفة حين فهمها بانها قوة خلق الرموز بواسطة عملية محاكاة ، وهذه المحاكاة قد تستخدم الصور الحسية أحيانا وقد تنجح الى خلق رموز تفسر بها الحقائق الميتافيزيقية التي يحصل عليها النفس من اتصالها بالاعتل الفاعل أحيانا أخرى .

ولقد رأى ان هذا النوع من عمل الخيلة انما يوجد عند الانبياء والعرفان - ويتفق تفسير الفارابي للمخيلة مع تفسيرات افلاطون للانهايم والتنشيط والقوى التي تفوق العقل عند الشعراء والمتكلمين على نحو ما ورد في بعض الحوارات وخاصة في محاورة « فايدروس » .

ومحاولة اخيرة تعد نموذجا للبحث الفارابي الدقيق، نجدها في مقال المؤلف « اشواق جديدة على فلسفة جالينوس » .

وينصح لنا في هذا البحث أهمية المصدر العربي لفلسفة جالينوس الطبيب .

ويصمد المؤلف في شرحه لفلسفة جالينوس الاخلاقية على مخطوط عربي يرجع الى القرنين الرابع عشر او الخامس عشر ، وهو مختصر عربي لبحث مفقود لجالينوس في الاخلاق De Moribus . وقد نشره بول تراوس في اقتراحه عامي ١٩٢٧ بمجلة كلية الاداب قدم فيه تحليل وافيا لفلسفة جالينوس التي تعتمد على اساس من نظريته في الطبيعيات الفطرية ethos, ethe واترها في تكوين الشخصية الاخلاقية وتوجيه السلوك الانساني ، ويذهب والنزير في هذا البحث الى ان نظرية جالينوس في الطبيعيات تعد اول بحث من نوعه في هذا الموضوع خاصة وأنه يشير لأول مرة في تاريخ الاخلاق الى الجوانب اللاشعورية والانفعالية التي تؤثر في تكوين الشخصية الإنسانية .

وهو عريف بين جالينوس وتراث الاكاديمية في عصرها المتوسط وخاصة عند بورزيداوس .

على هذا النحو يمكن للفارابي ان يقدم من مجموعة هذه البحوث ما يتطوّر عليه تراث العرب من كنوز ذات قيمة انسانية ما زالت رهن اكتشاف الباحثين .

جالينوس الطبيب الذي يعد آخر علماء العالم القديم ومعالم الصور الوسطى قد كتبت فلسفته مطوية في العالم الغربي وها هو البحث الجدي في تراث العرب يكشف عن تلك الفلسفة الخالدة ، ويشر ما تنطوي عليه من قيم عريقة عند ذلك الطبيب الذي آمن منذ القرن الثامن الميلادي بأهمية النظرة الفلسفية الشاملة في علم الطب ، والذي استخدم ملاحظاته وتجاربته على الحيوان وصغار الاطفال لتفسير نفسية الانسان .

الدكتورة أميرة مطر

التراجيديا - الدراما العجدة وعلاقتها
بكتاب الشعر لأرسطو ف. ل. لوكاس

TRAGEDY.

Serious drama in relation

to Aristotle's poetics.

F. L. LUCAS

The Hogarth Press (London 1961)

تكمن أهمية هذا الكتاب الذي الله الاستاذ لوكاس وهو زميل- يكسبر كوليدج ، جامعة كامبريدج (١) في انه يحاول ان يلقى الضوء على فكرة كليات اشعر لارسطو في علاقته بما كتب من تراجيديات على من الصور الادبية . ولقد قل هذا الكتاب الى يومنا هذا دستور كتاب الدراما ، بل واعتبره البعض سيفا مسلطا على رفاق الكتاب المسرحيين . تناول عليهم الاتهامات واحدا البساق اذا هم حاولوا ان تعالوه ويد انهم ، وتناول عليهم المبركات اذا هم التزموا حجاب به من قواعد .

وتسليتنا فيما بداية جميع الدراسات العلمية بالتعريف بمادة البحث ، وهي هنا التراجيديات ، لم يتوضح هدف الباحث وهو مناقشة مايتصوره كتاب الشعر ، لارسطو من اسئلة الى علاقته بين التراجيديات على مر العصور . ويبدأ الكتاب بان يفرق بين معنى كلمتي « الشعر » و « التراجيديات » عكس-ارسطو ، ومعناها في العصر الحديث ، إذ ان الخلط بين معانيها عند أرسطو ومعناها في العصر الحديث ، قد سبب كثيرا من البلبلة والتناقضات الطويلة التي لا طائل وراءها .

كلمة poetes : الفلسفة اليونانية القديمة تعني :

- (١) صانع اي شيء .
- (٢) شخص يصنع : شعرا في أي موضوع .
- (٣) شخص يصنع : أدبا خلافا بالشعر .
- وأرسطو يكره المعنى (٢) ويأخذ عليه المعنى (٣) : اما في اللغة الانجليزية الحديثة فان كلمة poet تعني :
- (١) شخص يصنع الشعر
- (٢) شخص يصنع شعرا جميلة تثير الشغف
- (٣) شخص يتشعر حياتنا ، حتى ولو كان يكتب بالثر .

كما يطلع الشاعر الجيد .

كما يمكن أن تستخدم كلمة الشعر استخداما استعاريا فتصف بها أشياء ليست من الأدب في شيء، ولكنها تيسر مشاركتها كما يفعل الشعر، ومثال ذلك أننا نتحدث عنها في ضوء القمر، «شعر» أو شاعرية. وهذا نجد أننا أمام معان متعددة لهذه الكلمة لدى هذه المعاني صليحي. يقول المؤلف أن «كل» هذه المعاني صحيحة، إلا أن افتراضي الذي ظل يدور على مر العصور عما إذا كان «الشعر» لابد أن يكتب نظما أم لا، إنما هو نقاش لا خاتل وراءه، وخصيصة للوقت والجد.

وكتاب «الشعر» في واقع الأمر يعالج الدراما الحادة ولا يعالج الملحة إلا من قبيل تأوية التواجب، ولا يوجد ما يدلتنا على أن أرسطو قد حاول أن يعالج الشعر الفنتا أو تسعر الرثاء.

وباتي بعد ذلك تعريف كلمة «التراجيديا» - يقول تعريف أرسطو أن التراجيديا هي «مسكاة ليست جاد» وكامل في ذاته، وله طول معين. يمرر منه بواسطة اللغة التي يتم حيلها بطرق مصممة في إجراء مختلفة من المسرحية (1)، وهي تمثل ولا تحكي، وبأنازتها لحواض الحوف والشفقة بطور هذه المواقف. وبهذا يكون أرسطو قد نصي بطريقة مثالية على ماهية التراجيديا وماحساكبه أولا، ثم الشكل الذي تستخدمه، ثم الطريقة التي تكتب بها، ثم أخيرا الوظيفة التي تؤديها. ويجب أن نقرر بادئ ذي بدء، أنه لم يكن من العدم عند الإغريق القدماء، أن تنتهي التراجيديا بواجب، بل هم يعتبرون أن جوهر التراجيديا هو في أنها تعالج أحداثا جادة تشخيصات جادة، بينما تعالج الكوميديا أحداثا هزلية لتسليكات هزلية. أما في العصور الوسطى فقد تغير معنى كلمة «تراجيديا» ففقدت علاقتها بخصبة المسرح، وأصبحت النهاية الحزلة ضرورية بل وجوهري فيها، وفي عصر النهضة استعملت الكلمة علاقتها بالمسرح، ولكن في أربابها ماالنهاية للمحيزه. وهكذا أصبح للتراجيديا ثلاثة معانٍ:

- (1) في العصور القديمة - الدراما الحادة
- (2) في العصور الوسطى - قصة ذات نهاية محزنة.

وما يهمنا هنا هو أن نؤكد أن أرسطو لا يناقش في كتابه «مناشيه» تراجيديا، وإنما «مناشيه» الدراما الحادة. يقول لو كاسي: «في تعريف أرسطو للتراجيديا بها تضاد علماء الجبال في كل انحصور حتى كانت دراساتهم أن تطمس في رحمتها التعريف الأصلي نفسه».

يقول تعريف أرسطو أن التراجيديا «مسكاة لحث» فلا أي مدح، وبأي معنى يجب على الفن أن يعاكي الحياة؟ ربما كان من الأفضل أن نرجع إلى الكلمة اليونانية القديمة التي استخدمها أرسطو *mimesis* رغم تحوي هذه الكلمة أيضا، فهي تتضمن محاكاة الأشياء، والقيمة فونوغرافية ناجية، والآلة حالات شعورية بوسائل أبعد ما تكون عن الواقعية حتى أن أرسطو، يسمى الموسيقى: أكثر العرب قدرة على المحاكاة «في ناحية أخرى».

وهي أيضا تتضمن المحاكاة التي تصور الجوانب المثالية، والمحاكاة التي تصور الجوانب الوضيعة، فهي كلمة صحيحة. ولكن المعنى الجوهرى لهذه الكلمة هو محاكاة الأشياء في الحياة الواقعية - أي إعادة خلق الواقع. ولكن:

- (1) «لا نستطيع لزم» أن يعيد خلق الانطباعات الحسية في الحياة الواقعية - وقد تكون وسيلتنا أن ذلك هي مطابقة

(1) يشير أرسطو هنا إلى اختلاف الوزن والأسلوب بين أغاني الكورس والحوار في الرامصايا الإغريقية.

الواقع مطابقة حرفية كما في التماثيل، أو لوحات التصوير، وقد تكون وسيلتنا مختلفة من الواقع كل الاختلاف كان لرسم صور بالملصقة كما يحدث أحيانا في الشعر. وهناك طبيعة الحال درجات كثيرة من الواقعية في محاكاة الانطباعات الحسية، فالتماثيل البرونزي قد يعيد خلق الشكل بدرجة كبيرة، ولكنه لا يعيد خلق اللون، كذلك لوحة التصوير قد تعيد خلق اللون بدرجة كبيرة ولكنها تبقى بعد ذلك ذات بدين فقط. وهكذا:

(ب) من الممكن أن تحصيل كلمة *mimesis*

فقط معنى إعادة خلق الانطباعات الحسية، وإنما أيضا إعادة خلق «المواقف» الموجودة في الحياة الواقعية، كما يحدث في الموسيقى.

إن كلمة *mimesis* بتعدد معانيها وما تطوى عليه من تعاليل ألهمت الباحثين في البليغة، وربما ألهمت أرسطو نفسه في تناقضي، ولكننا بالرغم من ذلك نستطيع أن ننهي إلى بعض النتائج، فصداحت المحاكاة، في فن الدراما، التي تعيد خلق عواطف الواقع أكثر أهمية من المحاكاة التي تعيد خلق الانطباعات الحسية في الواقع - فإن الأول هي الهدف الرئيسي، وأما الثانية فليست إلا وسيلة للوصول إليها.

ونعود إلى الأجزاء البليغة من تعريف أرسطو. يقول أرسطو أن التراجيديا «مسكاة لحث» فما الذي يكون الحدث بالقصيد؟ لقد عهد بعض المصدين إلى تعريف الكلمة في شيء، من البدة فمثلا يرى برونزير الناقد الفرنسي أن جوهر الحدث هو الصراع، ويرى آري أن جوهر الحدث هو «الآلة»، كذلك شور اليمس على أهمية «الحدث» فيؤلف بترك ما يسمى بالظفرام الساكنة «ويكتب برونزيسو «مسرحية المناقشة» وينقل تشيكوف الحدث من خارج التشخيصات إلى داخل نفسها حتى لتكاد الحدود الفاصلة بين الحدث والملاحظة أن تختفي.

ثم ننقل إلى الجزء الثاني من تعريف أرسطو «حدث حاد» والكلمة التي أوردتها أوبسجر بمعنى جاد تعني حادلا ذات أهمية. وهنا أيضا نذكر خلاصة قديمة دامو الشيء الجاد الذي يتفق وجمال التراجيديا؟ يقول أركاس أن طريقة تناول الكاتب موضوعه هي التي تشدد جدية هذا الموضوع من عمدها.

وبعد ذلك يقول أرسطو أن التراجيديا هي «مسكاة لحث» كامل في ذاته، فما الذي يعيد الاكتمال؟ وهنسا يافيسر الاختلاف بين الرومانتيكية والكلاسيكية، ثم هناك الرأي الحديث الذي يرفض «الاكتمال» رفضا تاما، ويفضل عليه أخذ «شريحة من الحياة».

وبعد ذلك يقول أرسطو في تعريفه «يمرر منه بواسطة اللغة التي تم تحيلها طرق محملة» - وقد تغير هذا المفهوم تماما في عصرنا عندما أصبحت تكتب الدراما بالترسر، ونسلك كثيرا في فكرة أسلوب القدماء، التمسق على معالمة عالم يرتفع من جميع من فيه دون أي تنسيق على الاطلاق.

يقول أرسطو بعد ذلك: «تمثل ولا تحكي» وهذا أيضا جزء من العقيدة وليس الحقيقة كاملة، حتى بالنسبة للتراجيديا الإغريقية. فكتير من أحداث المسرحية لا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح مثل أحداث القتل وسال الأحداث العظيمة، تلك التي اعتاد المسرحيون أن يستخدموا رسولا في نقل أخبارها.

ثم تأتي في نهاية الأمر إلى أشهر عبارة وردت في تعريف أرسطو للتراجيديا، وهي السبارة التي تتحدث عن وظيفة التراجيديا في «تطهير» المواقف - وقد افرد المؤلف نصلا طويلا لتلخيص هذه العبارة تحت عنوان «الأثر الصالح للتراجيديا» - لا يظن أن هذه العبارة قد تعرضت لسوء

الاسمهال من جانب نقاد الصحافة ، كما تعرضت لسوء الفهم من جانب أغلبية النقاد .

عاصي الوظيفية العقلية للتجديديا ؟

قال أرسطو إن التجديديا ، دائرتها لمواظف الخوف والتشبه تطهر هذه المواظف . وهنا نشأ ثلاث مشكلات عامة :

(١) ما إذا كان رأى أرسطو بالمثل ؟

(٢) إلى أي مدى يعتبر هذا الرأى صحيحا ؟

(٣) ما الذي دفع أرسطو إلى اشتقاق هذا الرأى .

أما بالنسبة للمشكلة الأولى فقد دار نقاش طويل على مر العصور الأدبية حول المعنى الذي قصد إليه أرسطو . فعصل سبيل لثلاث ، وجد أن الكثيرين من النقاد والدارسين قد ترجعوا كلمة catharsis بمعنى « تنقية » أو « تصديف » أو ما شابه ذلك من معان . وله إشارة الطيحي إلى أن عاطفتي الخوف والتشفقة لدينا « تقيان » في المسرح عندما تنصيب مشاهدتنا للمسرحية في ارتقائنا بمواظفنا الدنية الدانية التي سنسوي موضوعي . كل هذا لا يغير عليه ، ولكن يمسو أن أرسطو نفسه لم يقصد إليه .

هناك دلائل قوية على أن كلمة catharsis

أو تطهير لا تعني « تنقية » وإنما « تطهير » بالعنق الطبي (كان والد أرسطو طبيا) إلا أنه تبعها للتغيرات التي تطرأ كل يوم على الفكر الطبي ، فإن هذا المعنى قد أصبح معطلا للمعنى الحديث . ونظرا لذلك نعود إلى مدرسة «أبو فراط» التي تقول بأن تحقيق التوازن المطلوب في هذه المواظف لا يأتي إلا بالصحة الجسمية والعقلية على السواء .

كذلك نجد أن « ليوفراستوس Theophrastus

تلخيص أرسطو يفهم كلمة catharsis معنى تطهير الانسحاب » أي إزالة الشوائب الزائدة - وبالمقتضى فإن تطهير عاطفتي الرحمة والسفاهة - لا يعني بهتديع هاتين العاطفتين أو الإفراط بهما كما لا يعنى تطهيري المشاهدتين منهما وإنما يعنى ببساطة التقليل منهما حتى يتحقق لهما الاعتدال والتوازن السليم . ويوضح أرسطو نفسه هذا المعنى العام في كتابه « السياسة » إذ يقول في سياق حديثه عن كيفية للتوسيفي :

« أن المواظف التي تؤثر تأثيرا عاليا في يعطي الامتزجة لها أيض بعض التأثير في جميع الناس . والفرق هنا يسكن في درجة عند هذه المواظف مثل عواطف الخوف والتشفقة وادعة اندمجه المنسوبة . فبعض الناس قد تنسلكهم هذه العاطفة الأخيرة ، إلا أنهم يستعملون التوازن في هذه العاطفة إلا هم سمعوا موسيقى الإغنى المنقمة . كما لو كانوا قد عولجوا علاجيا طبيا وتتحق لديهم التشفقة (١) . وبالتالي فإن هؤلاء الذين تنسلكهم عاطفتا الشفقة والخوف أو أية مواظف أخرى ، يستطيعون إذا كانوا تحت سيطرة هذه الحالات العاطفية أن يحموا أنفسهم نوعا من التفسير ويجدون في ذلك تحفنا سارا »

« بطول « أرسطو كسينوس » (المولود بعد أرسطو بمشرة أو عشرين عاما) إن استخدام للتوسيفي لهذا الغرض يعود إلى « فيثاغوريين (٢) Pythagoreans الذين يقال عنهم أنهم « يمارسون تطهير الجسم بواسطة الدواء ، وتطهير الروح بواسطة الموسيقى » .

ولقد يسأل القارئ الذي : ماذا يعنى أرسطو بالتطهير بالمخوف والتشفقة ؟ خوف من ماذا ؟ وشفقة لأن ؟ هل لدى

catharsis (١)

(٢) أتباع فيثاغورس العالم الرياضي والفيلسوف الشهير .

البشر فليس من الشفقة ؟ أو يستطيعون أن يكون لديهم هذا المعنى ؟ وإذا تحرينا الدقة لوجدنا أن الشفقة ليست من نوع واحد بل هي أنواع كثيرة . هناك مشفلا الشفقة التي تدفع صاحبها إلى فعل الخير ، وهناك الشفقة التي يحسها صاحبها ولكنها لا تدفعه للفعل ، وهناك شفقة البر ، تنسبه . ثم يأتي الخوف (١) : أهو حسوف من الأمور الرمية التي تجري على خشية المسرح مثل شيخ حاملت مثلا ؟ أم هو (٢) خوف عصب مصير التخطي ؟ أم هو (٣) خوف عام من قسوة الحياة في كل مكان ولفظا المصير الإنساني ؟ يقول نركس أنه يشك كثيرا في أن أرسطو قد قصد إلى النوع الأول من الخوف وأنصبا ذكر النوع الثاني - وهو الخسوف على مصير الشخصيات - بسوع خاص بل وأكد . ويعتقد هذا النوع من الخوف يستطيع النقادة أن يوجهوا النوع الثالث بعد خروجهم من المسرح في شجاعة !

وكثيرا ما يترسخ الدارسون بشكل يدعو إلى التفسير أن أرسطو قد قصد إلى أن عاطفتي الخوف والرحمة هما العاطفتان الوحيدتان اللتان يمكن أن تبدأ الراحة في السبراما الجادة ، وهم يتشككون إن أرسطو قد تعريفه « عواطف من هذا النوع » - من أي نوع ؟ يقول المؤلف

« اعتقد أن لدى جمهور التجديديا عواطف أو مشاعر أخرى مثل العطف والاشمئزاز والفرح والاحترار والإعجاب . ويبدو أن أرسطو كان يعتبر أن هذه العواطف أقل أهمية ، ولكن كيف يتم تطهير هذه المواظف ؟ بواسطة الشفقة والخوف ؟

ويسوق مثلا على ذلك بالتشخص الذي تعزله نفسه حتى لغتها بالشحنات العاطفية المتعددة كما يعتز الخزان بالله حتى ليكاد يلقي . عند مشاهدة مثل هذا الشخص للتراجيديا تصبح عاطفتها الشفقة والخوف لديه الشخصيتين الرئيسيتين اللتين يتقلدان من ضبط المواظف الأخرى .

ولا يجب أن ننسى ، لهم تعريف أرسطو فنسب أنه يقل أن الطهير ، فقد قال أرسطو نفسه في حديثه عن الموسيقى (١) لا يتعلم أن تلهم أن الآلات الإصطناعية للدراما مقصود في الطهير ، فقد قال أرسطو نفسه في حديثه عن الموسيقى (٢) أن منها ما هو نافع لاغراض التربية ، ومنها ما هو نافع لاغراض التطهير ومنها ما هو لاغراض التسلية .

وقد يتبادر إلى أذهاننا سؤال على جانب كبير من الأهمية . إذا كانت الوظيفية العقلية لتراجيديا هي تطهير نفوسنا من المواظف الدائسة ، فهل نحن في حقيقة الأمر نعالج من شغف في يعنى عواظفنا ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما السدى دعا أرسطو لأن يتبنى هذه النظرية ؟ إننا لن نستطيع أن نلهم عواظف أرسطو إلا إذا فهمنا نظرة الإغريق إلى الحياة . ويعبره اللاطون لها ، ذلك أن أرسطو كان انتماضا لآلة الأفريقية والفكر الإغريقي من جانب ، وإن كتاب الشعر ليس سوى ردود أرسطو على استغله اللاطون من الجانب الآخر .

منذ أن بدأ الإنسان يفكر ويحس نشأ لديه الصراع الخالد بين الجسد والروح ، فلا يحصل بمساواة ؟ « أغسطس ، بالانصراف عنها ، كما قال الرواقيون ويوزا والمسيح ؟ أم « يحكم فيها بالاعتدال في ممارستها ، كما ناض بذلك الأبيقري وأرسطو ؟ إن الاعتدال والتوازن هما الصفة الأولى لعالم الأبيقري وللكر أرسطو الإبن الفاضل لهذا العالم . ولقد ولد اللاطون في

(١) كتاب السياسة .

هذا العالم الأثري وهو يتمي إليه نصف انتماء ، فوجد في نفسه جوعا شديدا إلى الفضيلة التي تفرق القاذورات والفساد الجذبة مما لا يبدو أنه من طبعه الأثري . ولعل هذا الجوع إلى الفضيلة يتو في نفس الأطفال كلما تقدم في السن حتى أصبح مثالا دائما للفتاة ذاتي ، فهو ذات أصل يرفض الفن بوصفه نشاطا شريفا . وهو يطرد الشرارة من جمهوريته دون رحمة لاهم يبدون من الحقيقة بمرجحين من جنس ، ولهم يكتبون كاذب بفضل في تعليم نكسلي أن العالم «كأن العادة الطرفة» بل ونشجعهم على الأسراف في عواطفهم من الجانب الآخر - لا بد إذن أن نأخذ في الاعتبار أن أرسطو في كتابه «النفس» يدافع عن الفن ضد اتهامات أرسطو أن لا يرتد هذه الاتهامات حتى ولو لم يذكر اسم هذا الاستلا مرة واحدة في جميع أجزاء الكتاب .

قال أرسطو في محاورته الشهيرة «أين» في الشعر يعطى في نشوء الإلهام وهو مطلوب الإرادة فاعذ الوحي ، ولهذا فإنه من غير المألوف أن نشق بأحكام مثل هذا الرجل - التمثل بعصر الإلهام الإلهي ، ولا يجب أن نثق إلى أليفلينوف وحده . كما أن الفن ، كما قال أرسطو في «الجمهورية» هو ظل الكمال ، بعيد عن العاطفة بدرجتين . ويجب أرسطو بأن الفن به من الفلسفة والجدي أكثر مما بالتاريخ .

وقد أفلح أن أشعر يعطي الرجال إلى جناته بأن يصور لهم حقيقة التمثل فيفهم منها . ويجب أرسطو أن لا يطلع الشعر عواطف الخوف عند البشر . ولكن الأطفال أن الشعر تشجع التماسي على الأسراف في عواطفهم ، ويجب أرسطو أن لا ، بل هو يقلل من العاطفة إلى الحد المأمول .

وإذا كانت كثير من تعاليم أرسطو في كتابه «النفس» لم تعد تنطبق على التراجيديا في التصور التي رتب عصره ، وإذا كان الكثيرون من الكتاب المرحلين قد نجحوا في بحوث هذه القواعد وأنشأوا التراجيديا الجديدة ، فإن كاريخ كسوان أرسطو بالرغم من ذلك ، هو تلميذ التراجيديا في كل المصور وفي كل مكان .

سبحر سر حان

وردز ورث - كسبرج جديد
و. ف. بيتسوت (١٩٦٠)

Wordsworth, a re-interpretation
by W. F. Bateson, 1960
(Longmans)

هذا كتاب جديد - ليس فحسب بالنسبة لتاريخ صفوره الزمن ، ولكن بالنسبة للوقوف الذي يتخذه فيه مؤلفه الاستاذ و. ف. بيتسوت من شاعر روماني مفرق في رومانيتها بل يمكن القول بأنه يمثل لتأثير الرومانسي بعمامة .

ومصدر الجدة في هذا المؤلف أنه لا يحتاج إلى مدرسة نقدية بعينها ، وإنما يحاول بصورة علمية ، ربما لأول مرة بالنسبة لشاعرنا الرومانسي ، أن يربط في أسرار ويقيم بين الشاعر وشعره ، ويؤكد الصلة بين الفن والفنسان وضرورة استيعاب هذه الصلة حتى نتكمن من تولد الإنتاج الفني أيا كان .

والحمية هذا المؤلف تنبع من أنه لم يسبق إليه أحد فضلا على كثرة ما كتب عن الشاعر «وردزورث» ، وعلى كثرة ما قام هؤلاء من جيل .

فما كتابات القرن التاسع عشر عنه ، فلم تصمد أن تكون مترجمة في أحد يارين ، الأول هو تيار التصحيح للشاعر ، والذين أسماؤهم «بالوردزورثين» ، وهؤلاء لم يسيغوا شيئا مذكورا في ميدان النقد للشعر الرومانسي ، والتأثير الثاني هو التيار الذي بدأ أرنولد حين هجم على «الوردزورثين» فلم تكن النتيجة إلا منشا طائفة جديدة متمسكة أيضا ولكن على أسس جديدة وعصما «مايو أرنولد» نفسه . فكتاب «لاسل أبركرومبي» الذي أسماه «فن وردزورث - ١٩٥٢» «هليل دارشر» الذي أسماه «التيار» وردزورث - ١٩٥٠ . يرددان ما قاله أرنولد نفسه عام ١٨٧٩ (١) أو عائلاته بعض أتباعه مثل «والتر رالي» ، «و. د. س. برادلي» أو «ه. د. جارود» - فيما بعد .

وهكذا كان كل ما يكتب تقريبا حتى عشرينيات هذا القرن ملونا بموقف محدد ينتج عنه البحث العلمي ، هسيلا إذا جازنا أنسياب معظم هؤلاء الكتاب وراء المفهوم التقليدي للشعر الرومانسي ، فكانوا إما يؤكزون هذه المفهومات أو يغيرون في شعاب لا تمت لها ولا للحقيقة بسبب . ثم حدث أن فرج له النقد وهالوا إذ ظهر أخيرا أن «وردزورث» «التيار» ليس لعب إلى فرنسا في صدر شبابه ولما يبلغ العشرين أن ارتبط في علاقة عاطفية متينة مع فتاة فرنسية تسمى «ألين فاولن» ، وتزوجها «زواجا طبيعيا» دون عقد رسمي ، وأنجب منها فتاة تسمى «كارولين» . لم يرها سوى مرة واحدة بعد ذلك ، ثم عاش أعوامه الثمانين بعد ذلك دون أن يعرف عنها سوى القليل .

ولمضي الأسباسب «أميل لوجوي» هذه العادة في كتاب صغير الحجم أصدره عام ١٩٢٢ ، وإذا كنا نريد أن نتصور أي هذا الكتاب ومدى تأثير هذه العادة التي لم تظهر إلا بعد قرن ونصف ، فما علينا إلا أن نقرأ كتاب «هيربرت ريد» الذي أصدره عام ١٩٢٢ ، ونحاول فيه فهم طائفة أن يفسر معظم شعر «وردزورث» في ضوء هذه العادة الفرنسية ، أن لم يكن قد فسر شعره كله في ضوءها بالفعل !

فلاسيباسب «ريد» لم يفرج جهودا في الاستفادة بهيمنة الاكتشاف ولكن الباقية فيه لم تعد بالغير إلى شعر تعددت جوانبه وتكاثرت متابعه الحيوية والغنية ، ولابد لنا من الإلام به جميعا - على الأقل في رأي ميتسون - حتى ندرج دلالاته كاملة .

وحينما صدر هذا الكتاب في أول طبعه له عام ١٩٥٢ ، كان المؤلف قد وضع نصب عينيه أن يستفيد من كل المواد الحيوية التي أمكنه العثور عليها ، والتي اكتشفت أيضا بعد كل الكشف عن حياة الشاعر ، وبدأ في دراسة علمية منهجية راقصة - أن لم تكن غير خالصة ، فهي تساعد طلاب الدراسة العنية على تحقيق غيبتهم .

ولكن أرباب مدرسة النقد الحديث وخاصة «ت. س. اليونس» و «أدوين غوير» فلما بهجوم شديد على منهج المؤلف في تفسير كثير من شعر وردزورث استنادا إلى حياته الشخصية ، وفرض الموت أن هذه العاطفي الحيوية لا مكان لها ويجب ألا تدخل في تولقات الشعر ، وخاصة أن المؤلف قد اجتهد أيها اجتهد في تفسير دور الشعور واللاشعور في بناء كثير من قصائده «وردزورث» ، وبالف في ذلك ، مما دفع البعض مثل «أدوين غوير» إلى اتهامه بالتفخيز والتأويل ، وبين العاطفي البستي اكتشفها من المواد التي لم تطبع بعد من حياة الشاعر لاكلى للآلة على صدق التفسيرات التي أوردها .

(١) في مقدمته الشهيرة للمختارات التي جمعها من شعر وردزورث بنسخة ونظمها وفق هراء ونشرها بزمان قصائد من وردزورث .

ولم يرى المؤلف بطبيعة الحال عن هذا الموقف من اصحاب النقد الحديث ، وهو الذي كان يتولى أن « يقدم تفسيراً جديداً للشاعر وشعره من وجهة نظر القرن العشرين » ، وبعد استناده من « حركة النقد الجديد التي تستمد كيانها من نظريات ت.س. اليوت » ، فكتب مقدمة للطبعة الثانية عام ١٩٦٠ يرد فيها على هذا الهجوم ، وربما كانت هذه المقدمة من أهم وأصعب مقالات النقد الإنجليزي الحديث ، يقول فيها : « .. أما الإصرار على يراها مستر آدين مور ، وت.س. اليوت وشيرها .. فيبدو لي أنها تنبع من سوء فهم خطير لطبيعة الشعر الرومانسي الإنجليزي ، ولطبيعة الوحدة التي يمكنها بها في الواقع أن نقرأ اليوم ، هذا إذا كان يمكن أن يزيد استمتاعنا به على مجرد الشهوة الجمالية المؤقتة - فانه من العيب أن نتناول شعر « وردزورث » كما نتناول شعر « دن » أو « درايدن » أو « الزا باوند » إلا أن لغة اختلاف نوعي دائم بين أفضل الشعر الرومانسي ، وما كتب قبله وبهده ... وهو : ادراك الفاردي المستتر واحساسه بالشاعر نفسه . فنحن - في أفضل قصائدهم ، سواء كان التكلم ممثلاً ، أو فاصلاً ، أو متخلياً في صورة ما ، أو محدثاً بصفاته الشخصية ، لا نطعم أيما في التصرف على « وردزورث » شخصه ووجوده التاريخي ، أو كورليج « بيرون » أو « شيلي » أو « كيتس » - فهو الذي يتحدث البنا وليس شاعر التكلم التقليدي أو « أنا » الرمزية .

ونحن إذا نحنا أن تجاهلنا العناصر الحيوية التي نشأ هذا الشعر ، أفقرناه وزيناه .

فمذكرات كورليج والأفيون الذي كان يحاطه ، وخطابات كيتس .. وفروميات شيلي وإحساناته الفلسفية العلمية - تكون جزءاً جوهرياً من معنى قصائدهم (تماماً مثلما تكون بلاغة عصر النهضة جزءاً من معنى الشعر الإنجليزي) ومنث الدور الذي تلعبه الإشارات الاجتماعية في « التفسير الأوسفي » ، فإن يجهل المرء أن قصيدة « كاتس » فيها من الروح « كمور حول زوجة وردزورث أو أنه كان في زيار « كنيسة شترن » قبل خمسة أعوام تقريباً من كتابته لنفسه الشهيرة « أبيات من الشعر » عن هذه الزيارة ، أو ألا يذكر شيئاً عن الظروف التي قام فيها بالزيارة الأولى ، معناه قراءة خاطئة للقصيدة ، إذ أن ذلك يفرجها عن سياقها الإنساني .

ولكن السياق الإنساني للشعر الرومانسي ليس هو نفسه حياة الشعراء الرومانسيين . وهذا التحديد هام .. فالترجمة الذاتية الرومانسية ذاكمة بمصلة أولية . والرموز التي ترجمها الشعراء إلى أعمال فنية شعرية موضوعية والتي تصلنا الآن دواوينهم ، كانت قد نبتت أو اكتسبت ألوها الخاصة في عقولهم الباطنة في « اللاشعور » .

فهناك في أعماق هذا اللاشعور الرومانسي مجسد الأساس المادي الحقيقي لها ، بكل المخاوف والشهوات الحيوانية المصيلة ، تشهد على ذلك عبقرياتهم التي فطحت وأزهرت في وقت مبكر ، وعظمتهم الشعرية التي نضجت في وقت مبكر أيضاً .

هنا أن الفاردي الذي يهتم احتمالاً جاداً بهذا الشعر يجد نفسه ملزماً بارتداء واكتشاف مناطق نفسية كان يجهلها الشعراء أنفسهم في بعض الأحيان . فقصيدة « كويلان » وقصيدة الجميلة الفانسية *la belle dame sans merci* كما هو معروف لم يكن يدرى الشاعران شيئاً من قيمتهما الفنية الحقيقية ، حتى أتتهما لم يدركهما في دواوينهما .

وهناك قصيدتان أو ثلاثا من القصائد التي كتبها وردزورث عن « لوسي » .. تصنف بهذه الصلة « التي تخرج بالقصيدة

عن مجرد نظامها الفني الصيق وتبييه لنا لغة من العزلة النفسية » إذ من المحتمل أن وردزورث لم يكن يدرك بظله الواعي من هي الشخصية الحقيقية المقابلة لشخصية «لوسي» الرمزية ، أو ما ترمز إلى إليه ، أو ما يرمز إليه موتها المبكر من الناحية اللاشعورية .

وإذا كان التوحيد بين « لوسي » وأخت وردزورث «دورولي» صحيحاً ، أي أنه إذا كان الأصل الحقيقي لوسى الرمزية هو « دورولي وردزورث » أخت الشاعر ، فإن هذا سبب كاف يدفع عقل الشاعر الواعي إلى اختيار الجدل بهذه الحقيق . ونحن لا ننسى ما قاله « دي كويني » من أن « وردزورث » كان دائماً يحتفظ بصمت مرعب تجاه موضوع « لوسي » هذا .. الذي يشير إليه باستمرار في قصائده ..

ولكن الفاردي الحديث - تماماً مثل دي كويني - يريد أن يعرف : بل ولا يملك إلا أن يريد أن يعرف - من كانت «لوسي» هذه ، هذا إذا كان للقصائد أن تؤدي دورها - كقصائد - نجاح كامل ..

وإذا كان مستر اليوت قد سأل عند قراءة الطبعة الأولى من هذا الكتاب هذا السؤال :

« لماذا طلب أن يلقى مزيد من الضوء على قصائد « لوسي » ولا تكتفى بالصور الذي تشبه هذه القصائد نفسها ؟ »

فإن أجبته مقتطفا جملة فالها ينظمه في سياق آخر من السنين ، أما أن يقدم الدين لنا كلاً من الرضا الذهني من التاجين الشخصية والاجتماعية - أو فلا حاجة لنا به على الإطلاق » .

إذا كان هذا صحيحاً في حالة الدين - واعتقد أنه صحيح - فإنه يصدق بصورة أشد في عصرنا الحالي من التسعير « الذي يجد أيضاً بعضاً من آتني أمال الإنسان » .

وإذا كان أن الشعر في طبنا لشعر وردزورث لا بد أن يكون هذا هو الآخر قادراً على منحنا بعض الرضا الذهني . فإن كون الرضا العاطفي اللذين اكتفى بهما الوردزورثيون والوردزورثيون لم يستغروا بعد فترة العزيم والعائيتن والأنياد العالي في الإسماء والعنائيل الشعرية !

فنحن في منتصف القرن العشرين - تقريباً - نطلب من الشعر أن يكون له معنى ، ولكي يستطيع الفاردي الحديث أن يفهم هذا المعنى ، يجب أن يكون قادراً على ربط هذا الشعر ربطاً ذا دلالة فنية بالتيارات الماطلية الباطنية في حياة وردزورث وشخصيته .. وعلى كل حال .. فقد كان وردزورث إنساناً ، تماماً كما قال هو عن مثل الأعلى للشعر في نظره « إنسان يتحدث إلى أخواته البشر » وليس - إذا استخدمننا لفظة مستر اليوت ، « ممارسة » يؤدي دوره أمام نقاد الفن » ..

وهكذا ، فإن كتاب الإنستال ييكون يقدم دراسة جديدة بالفضل ، تقوم على منهج واضح ثابت ، ومهما قيل من صحة هذا المنهج من الناحية الفنية ، فهو علمي أولاً وأخيراً ، فالكتاب ليس عرضاً لتلوق شخصي لشعر الشاعر أو لتفسير لبعض القصائد ، ولو أنه حاول ذلك في قصيدة واحدة ، وإنما يعتمد على تحليل ثلاثة للشاعر بالشاعر في عهده المواد التي اكتشفت عن حياته أو التي كانت موجودة من قبل ولم يستغلها أحد بهذه الطريقة .

وأوضح مثل على هذا ، ولعله أهم ما في الكتاب ، هو الفصل الذي افرد المؤلف عن طفولة « وردزورث » ، وعن إصرار تلك الطفولة الغريبة التي نوتت شعره كله تقريباً ، وعاشت دائماً في حياته حتى حينما بلغ التمانين ، فالمعروف

عنه في طفولة ابنه كان محبا للطبيعة شغوفا بها أشد الشغف ، ينطلق إلى الغابات ويصعد الجبال ، ويتأمل الأنهار والقمم ، ويحدث الخبز والإشجار الخ .

وقد تحدث كل من كتب في هذا الموضوع عن تأثير التيارات الفكرية الشائعة في ذلك الوقت من فلسفة فرنسية صاحبت الثورة وخاصة آراء « جان جاك روسو » ، وفلسفة إنجليزية ازدهرت في تلك الفترة وبخاصة آراء « جودوين » و « هارنلي » وسواهما ، وأجمع النقاد أو انقلبو في شبه إجماع على أرجاع حب الطبيعة عنده أما إلى عقائد وميول شتى طبع عليها ، أو إلى نزعات جمالية نغية تشده إلى مصطلح التبع الحسية من حوله ، أو إلى أحاسيس صوفية ربطته إلى الآله الذي يحل في الكون وينصهر فيه ، والذي دفعه إلى الإيمان بوحدة الوجود فيما بعد ..

ولكن أحدا من النقاد - وهذا غريب - لم يحاول دراسة البيئة الأولى لهذا الشاعر ، في محيط الأسرة والمدرسة وخارج هذين المجالين الأولين من الحياة ، مع أن الشاعر لم يأل جهدا في ذكر الخطايا الكثيرة من هذه الفترة ، في شعره أحيانا ، وفي رسائله أحيانا ، وفي شطحاته على فصاله في معظم الأحيان ..

والنقاد مع هذا لا يتكروا الأهمية البالغة التي لصحتها طفولة الشاعر في تكوينه الفني ، ولا يتكروا تأثيرها على أدق دقائق شعره من صياغة بلاغية وصور فنية وموسيقى الخ - وسوف نفصل القول في هذا - ومع ذلك فقد اكتفوا بالتفسير الجمالي أو الصوري لحب الطبيعة عنده ولم يحاولوا الدخول من باب الدراسة النفسية ولو على سبيل المثال والمحاولة ، والذي ربما يفيد !

أما بيتسون فقد حاول وحسن .. وهو يريدنا كيف فاصم بذلك .. هذه بعض أبيات من قصيدته « شين » إلى أبي يسولها بقوله :

خمس أعوام سرت .. خمسة أصراف إلى طفولي الإنشباك ، الخمسة !

ها أما ثانية أسمع هدى الأمواه إذ أبجست وانجرت من بعض منابع الجبل .. هالسة للارض برفق نعمة حنن ..

ويصفي في وصف ظروف عودته لشاطئ « نهر » الوالي « ، وعن صيفه بالدفنية وحياة الحضارة الزائلة ، ويتذكر أيام طفولته قائلا :

أعد تذكير - ما من شك في هذا - عما كنته حينما أتيت أول مرة إلى هذه النلال ..

عندما كنت أتوالب في خلج - كاتى ظبي صغير - على سلوح الجبل

وصفاد الأنهار العميقة .. والقمم المنزلة عن العالم حينما طفوني الطبيعة .. كنت أشبه رجلا يهرب من شيء يخافه

أكثر مما أشبه رجلا يتشد شيئا يبعه .. فالطبيعة - حينئذ - كانت كل شيء بالنسبة لي .. يا لأيام صباك وصراحتنا الانساجة !..

وبالحرابة الرحلة الجوابية التي تلاتت في الزمان ! « لا يمكن أن تصور ما كنت عليه في ذلك الوقت .. كان التلال الهادئ يملكني مثل عطفة جامحة .. والصخرة الشماء والجيل ، والقناب المظلمة العميقة كذب ألوانها وأشكالها بالنسبة لي شهوة وأحساسا وحيا .. لا حاجة بها إلي مزيد من سحر الأفكار أو فتنة .. ليس مصدرا ليصر .. لقد انصبي ذلك الوقت وثلاث أفراسه الكؤلة ونشوته الغامرة .. ولكني

لا أسي ذلك ولا أحزن ولا أسف ..

فقد عوفت من تلك الضمائر هيات وفيرة .. هيات من لون آخر .. إذ نطمت أن الفكر إلى الطبيعة .. ليس كما كنت أظن في شبابي القليل ، وإنما أن أسمع دائما موسيقى الانسانية الهائلة العزينة .. لسنا أراها حادة أو مزعجة ، بل ذات قوة جبارة على تطوير النفس وشرح الصدر .. ولقد أحسست بوجود كائن يهيئ كيانا يفرح غاي من الأفكار السامية .. وشعرت بوجود ينصر في الكون انصهارا عبقيا شاملا .. سكن ضوء الشمس القارية ، والمحيط الفسيح ، والهواء الحى

والسماء الزرقاء وعمل الإنسان .. حركة وروح .. نلهم ونسير ذوي الألبان بل كل الكائنات معما كان مستوى تفكيرها ، وتندفق في كل الأشياء ..

والآن .. فلا أزال عائنا للرماس والغابات والجبال وكل ما ينصر من هذه الأرض الخضراء ، ومن كل هذه الدنيا العريضة المفتحة - ذبا العين والأذن - ذات الذي تكاد تحلقه وذلك الذي تدركه .. وكما أطمئن ونظر عيني حين أتيت في الطبيعة وفي لغة الحواس مرصاة أصلي أفكارنا وانفاسا .. حاضنتي ومرشدتي والوصية على قلبى .. بل وروح كيلى المعنوى كله ..

الواضح في هذه الآيات هو إنقاذ الشاعر إلى الطبيعة بفرام منسوب ليس مألوف حتى عند شعراء الطبيعة الإنجليز - إذا جازت هذه السمية - الذين كان مدار شعرهم يتشب على مظاهر الكون الجميلة التي تفتح الحواس بألوانها وأشكالها فاللغة الخاصة التي تفرق شعر وردزوث في الطبيعة من كل شعر في الطبيعة سواء ، هي التباينة في نفسه ، والتعبية في نفسه ، وأثرها في شخصه الحقيقي ..

وحينما نأول الكتاب هذا الغير العادي - لم يريدوا على نواته من القاص - في رأى بيتسون - ولم يستفيدوا مطلقا بالواد التي قرؤوا بها خطابه وخطابات أختيه « روى » - وغيرها من المفكرات التي طبع أو لم تطبع ، فهي هذه الواد المفسر الكامل لتزعة حب الطبيعة أولا ، وطريقة تأليفه للشعر ثانيا ، والتأثير لايجاهاته الفنية وخصائص شعره في ضوء العوامل النفسية البكرة ثالثا .

والحقيقة أن بيتسون لا يبالغ في الاحتفاء بالعوامل النفسية البكرة مطلقا ، فإذا علمنا كم كان الصبي حساسا في طفولته ، وكما كان رفيق الحاشية ، مرعب الشعور ، يتور لأقل أسايفه ويضيق لأي تعنيف ، استعظنا أن نغدر التأثير الشكيبير الذي أحدثته « الآلام البكرة » - على حد تعبيره - في نفسه ، فقد نوبت والدته وهو لا يزال طلا وتوق والده بعد ذلك ببليل ، وخلف أبنائا في رعاية الجد والجدة ، ووصاية عين من أهمهم ، وسافرت أخته للدراسة وغابت لمائة أعوام ، وأصبح على الصبي الزحف أن يستذكر دوسه بجد وصراحتا وكثيرا ما كان يفرق غربا شديدا إذا أعمل في درس من دروس الانبائية أو اليونانية بالذات ، وكان ينفر منها وينطلق إلى قراءة « سيشر » و « شيكسبير » و « ملتون » ، ولم يكن شعر هؤلاء من بين المقررات الدراسية مما جر عليه كثيرا ألوانا متونة من العطف ، ليس ألقها الغرب على الأرجل (1) ولم يكن لديه من الإصغاء في ذلك الوقت ، سوى أخيه جون (2) فكان يثبه إليه ألامه وأحزانه ، أو يرسل خطابات شكوى

(1) « بالفلكة » .

(2) الذي مات غرقا بعد ذلك ببليل .

وغيبق الى اخيه ريتشارد الذي هاجر الى لندن واستقر هناك ، او الى « كريستوفر » الذي كان يدرس في كمبريدج .
 وحينما عادت اخته « دوروثي » كان قد بلغ السابعة عشرة ، وكانت احواله قد تحسنت فانخلت شكلا جديدا ، جملة ما ينظر فحسب من الدراسة ، وانما ينظر من بلفة « بريت » كلها ، ان لم يكن عماء وجداء بملك الحياة المأزومة ، وانما فرضا عليه ان يقوم بالعمل في خاتون لبيع الاشياء كانوا يملكونه ، مما اضاعف من القيود التي غل فيها العبيد وقد تعدى طور الطفولة ، ولم يعد يقادر على احتمال أي منها .
 وقد كتبت اخوته رسالة في ذلك الوقت الى احدى صديقاتها تشكو لها من الشكوى من تلك الحال وتهيبها قائلة :

« كم يكننا سويا .. ولهم « الناس » وبنو وانا .. وذرنا من الهبات واشدنا ايلاما .. وكلما مرث الايام ازددتا جميعا احساسا بالخسارة التي حلت بنا لسوء اربنا .. وكذا دائما نتمنئ مناقشتنا الميسومة بطابع الحزن ، بأن نتمنى لو كان لنا والد ومزمل .. »

ولم تكتب « دوروثي » ان هربت من « بريت » لائية ، ولم تكن تتأني بظليان معها ، اما ولهم ففد « تعرض مدة طفولة وهو طفل اعزل لا يملك دمه الا لاه .. تعرض لتضيق جديده وعنه « كيت » مما خلف اثرا عميقا لا ينمحي على طبيعته الحساسة وكبرياله الاصيل .. »

ومن هنا نستطيع ان نفهم الاهمية السلبية لتلك الامم المبكرة .. فان النتيجة المباشرة لحرمان العبيد من متلبي عبر فيه عن عواطفه ونشاطه الطفولي ، « وحسبته في خاتون القماش » هي نزعته التجوال الميعة التي لم يتحرر منها طول عمره .. ونحن لا ننسى ان معالم شعره بل كمله تقريبا قد قبل اناء سيره ..

كان الطريق السريع المطلق يمثل لوردزوت طريق حربي من « بريت » « حرب » من السلطة الانسية القذلة في ميه والمجسة في طابعه العادة والبلابة الصغيرة الزينة (التصغير) - حرب الى أي شيء لا يلغى سلكه عليه ، ولا بعده بعدود مجتمع البلدة ، ولا يربطه بالبشر ..

وبلدة بريت تقع على مشارف « حي البحيرة » تماما ، فمن الطبيعي ان تكون متنافسة اشد التنافس - طبيعيا وروحيا - مع الجبال والبحيرات . ولم تنبع أهمية هذه المخلات الطبيعية الا لثناضها مع جو « بريت » المظلم .. كم كانت طبيعة ان سليله يلقاها بالبساطة ، وكم كانت تمثل له الحرية التي حرم منها في الخاتون لرحابتهما واتساعها !

لقد كان التبع الذي غاصت منه عبادة الطبيعة عند وردزوت ونسي التبع السليبي الذي خلق عنده نزعة التجوال . ولذا لم نلنا الجيلة التي جاءت في الايات التي كتبها حينما عاد الى زيارة كنيسة ننتون ، والتي اقلتها هنا « استمعتا ان نقرر ان وردزوت كان على الاقل يدره ادراما جزيا ، الطبيعة السلبية لوفه المبكر تجاه جمال الطبيعة . فهو يقول :

« كنت أذهب وجلا يهرب من شيء يهانه .. اكثر مما أذهب وجلا يشد شيئا يميمه .. »

وهذا لا يعني سوى ان عبادة الطبيعة التي احساها في زيارته الاولى لكنيسة « ننتون » وهي صورة لا احسه في شجابه في « حي البحيرة » ، كانت قائمة على خوفه من البشر ، ونابعة من هذا الخوف ، فالتبريد القاسي الذي كان يشهده هو تجسيد للوضع الاجتماعي الذي عاشه ، والذي كان يمثل السلطة فيه همه « كيت » وجداء ..

وفي قصيدته الطويلة « القنعة » فقرات يجسد فيها هذا الاحساس بالخوف ، نارة تعريها ونارة تلمعها كلما تحدثت عن طفولته المبكرة ، ولا يكاد ينقطع هو عن ترديد كلمة الخوف في كل جزء من اجزاء القصيدة تقريبا - مما دلح المؤلف الى نفس هذا الوقت بلته تعبير عن احساس بنسب لاشعوري - او بتفسير مذهب .

« كم استولى على نفسي وقت طفولتي ، فشنات يرغاني الجمل والخوف .. »

وكان يحدث لي احيانا اناء لهوى بالليل ونحوالي ان تغليتي رغبة قوية وتدفعني على الرغم مني الى سرفة فاطر ...

ولقد في فخ احد الصينيين من اترابي وحين يغني الامر - كنت اسمع بين التلال المنزلة انقاسا خائفة تعطيني ، واصوات حركة مبهمه ، وخفوات صامتة صمت الربوة التي تسير عليها »

قد تقول ان العبيد يخاف هنا لانه اقترف ذنبا ، ولكن ما الذي دفعه الى اقتراف الذنب ؟ ان المؤلف يرى في امثال هذه العائلة رد فعل طبيعي للكتبت والحرمان الشديد الذي كان يعانيه العبيد ، ويرى ان ظبه للذب والخوف والعقاب كان محاولة لاشعورية منه لاجابه نفسه انه حر .. يستطيع ان يغني، فيعاقب ، ويستطيع ان يؤذي الناس فيؤنبه صغيره ، ويرى ان ادراكنا لهذا « الارض الناس » - اذا جاز هذا التعبير المبالغ فيه - امر ضروري حتى نفهم دوافعه عسلى العبيد اميالا طويلة وحده حتى بعد ان كبر وتزوج وانجب ، وكيف نفسر تجواله وحيدا حتى في آخر ايامه ، ذلك التجوال الذي دفعه الى قطع مسافة تتراوح بين ١٧٥ الفا و ١٨٠ الفا من الايام الانجليزية - حتى سن الخامسة والستين - حسبما يؤكد لنا « دي كونينج » الا

لم كيف مجتمع الجبال والظوف هذا الاجتماع الغريب ، وما الطلاقة النفسية التي مزجها على هذه الصورة ؟ هل كان يصعب الطبيعة لانه يصعب او لانه يخالفا ؟
 « فاداني الطبيعة في احدى اسبابت الصيف ، فوجدت فاربا صغيرا .. »

مربوطا الى شجرة صمصام داخل كهف صغرى ، حيث ياول كل مساء ..

وسرعان ما فككت الرباط وركبت القارب وانزلته الماء .. كان حادث خلسة ومتمعة مضطربة ..

كان قاربي يسير فتردد اصدااء الجداول سلوح الجبال ويخلف وراده وعلى الجانبين دوائر صغيرة من الزبد تتلا في شوق القمر ، لم تلوب كلها في غيب واحد من النور البراق

وحتى استغل مهارتي في التجديد ، ليت يعمرى على نقطة بعيدة عن حافة الافق

على قمة صغيرة شماء ، ان لم يكن فوقي سوى النجوم والسماء الناجية ..

لقد كان قاربا جنيا ، كانه احدى حوريات الماء .. فاخذت في شهوة عارمة ادفع مجدالي في البحيرة الساكنة وكلما دلفت مجدالي انطلق قاربي بصدر يملو ويهبط كأنه يهجم يضا

وفجأة - رابت من وراء تلك الصخور الشماء التي كانت حتى الان حافة الافق - قمة ضخمة - سوداء - مسكمة - تطبل براسها على كأنها ذات ارادة وقسوة ذاتية .. ففريت ولكن القمة السوداء الرغبة ازداد حجمها وجثمت على يعمرى

وحجبت عنى نجوم السماء .. وكأما كان لها هدف وأرادة
تأمننى بخلوات متتالية كأنها كانى حى .. ولدت نظارنى
وعدت بمجدافين مرجفين ، واسترقت طربى فى الهام السكان
عالمًا الى كهف شجرة الصمصال ، حيث تركت سفينتى فى مرفئها
الابن لم عدت الى منزل فى حزن وغم شديدين وعبرت الرماح
الضراء . ولكن الكتابة كانت تخبرنى ونلقى على ظلالها الفتاة .

إن هذه الحادثة الغريبة ، التى انقطعت منها هذا الجزء -
لتنترد مشرات الرات فى طفولة ورنذورت ، واختلاط الخوف
بالجمال ، أو الدور الرمزى الذى تلعبه الصخرة المسوداء
ذات اللغة المصممة ، والذى يمزج قوة الطبيعة كاله يلغى
العقاب على البشر ، وكهصد من مصادر الجمال لذاته ، والذى
يمكن نسييره بأنه ممثل لصغير انصبى الذى يتفقد وهلم
جرا ، أطول أن اختلاط الخوف بالاحساس بالجمال منسج
حب الشاعر للطبيعة من أن يكون حبا عابدا ، وأما يجتسج
به الى شلود من لون خاص - ربما كان مرضيا .

والاستاذ بيتسون يفصل القول فى هذا فصلا واضحا ،
ويقوم بتجليل قصائد كثيرة تجسم هذا الموقف ، ويقع على
فترات كثيرة من شعره ومن المادة الشعرية التى خلفها مبيضا
صدق دعواه ، وينتهى من ذلك قائلا :

« لقد كان هناك بالتأكيد عنصر عصائى فى موقف ورنذورت
من الطبيعة ، فإن استغرافه فى المناظر الطبيعية أسفروا
نلوبه النشوء المسحورة والخوف الشديد ، لجيد لشد اليد
من المنة الصادقة المصممة التى كان يجدها « نوسور » أو
« نيسكير » فى عمليات الطبيعة الخبة من نداء نياى وجوانى .
طالعية التى يعبها « ورنذورت » هى « صخور واحجار
وشجيرات » ، أنهار وضياب ورياح ونجوم والفواى فوح « أى
طبيعة فى خلافة بشكل فريب ، بل، مهيئة لهما » . هل كان
ذلك فى أسسه امرأة انعكس فيها علم الخاطن ؟ هل يمكن
أن نقرأ فيها أسرار الانشور من « ورنذورت » ؟ لأن من المحتمل
أن يكون هذا صحيحا .. فالمر يستطع أن يقول - متوسلا
بالطبيعة ومستخدما رموزا محايدة - أشياء كثيرة لا يمكنه
قولها أو حتى التفكير فيها لتكريرا مباشرا أو موضوعيا .. »

أما كيف أثر كل ذلك فى فنية شعره وخصائصه ، فنستطيع
أن نتبين هذا بسهولة إذا درسنا تطور أسلوبه وموسيقياه
وتطور صوره الفنية بصفة خاصة ، هاتشام الذى يسير
الألف الأميال ، ويقول الشعر وهو سالى ، لم لا يعدل فيمايقول
على الإطلاق ، بل يشبه فى ديوانه كما هو - ويقول من
قصيدة « كنيسة نترن » ما يلى :

« بدأتها حين تركت نترن ، بعد أن عبرت نهر « الواي » ،
وانتهيت منها ناعما ناعما وصلت الى بلدة بريستول فى المساء
بعد جولة على الإلدام استغرقت أربعة أو خمسة أيام صنع
أختى ، ولم أبق فيها حورا ، ولم أكتب منها سطرا واحدا حتى
وصلت الى بريستول ، ونشرتها بعد ذلك مباشرة ، ضمن
ديوانى الأول « قصائد غنائية » .

أقول إن مثل هذا الشاعر لابد أن يختلف عن غيره الذين
يكتبون ويمدون ويتفنون ويهللون ، ونحن لا ننسى شاعسر
الطويلات « زهير » الذى كان يكتب القصيدة فى أشهرويتقنها
فى أشهر ويلقيها فى أشهر على مدار الحول كله ، بل أنه يختلف
من نفسه حينما نضع وأعاد كتابة قصيدته الطويلة « القصعة »

فالتصاعد الأولى التى فيكت « هسا فى الهواء الطلق » على
حد قوله ، تماثل بليونة الحديث العادى وشبه خلو من الطبيعة
.. ولعل هذا هو ما دفع الشاعر الى رايه النلدى الشهير
الخاص بتلقائية الشعر « وما الشعر الجيد إلا فىفى تلقائى
للأحاسيس الجارفة » .

ولعل هذا هو السر فى إيمانه بلفه الحديث العادى ونيزده
للفظة الخاصة بالشعر ، بل سر انكبابه على مصادر الأحاسيس
الإنسانية الأولية كمبرر لسفاجة شعره فى أول حياته ، ثم تطوره
فيما بعد من خلق أسلوب بلأى خاص به ، وعصور أكثر تعقيدا
وأدلى على الصنعة الفنية .

واعتقد أن المجال لا يتسع هنا للمقارنة بين النسخة الأولى
« للقصعة » التى نشرها عام 18.0 ، والنسخة المصقلة المتخفة
التي نشرت عند وفاته عام 18.0 ، ولكن المقارنة على أى حال
تثبت القضية ، وتفتح مجالات جديدة للتأمل والدراسة .

والذا كنا قد اقتصرنا فى هذا العرض الموجز لكتاب رائس
على عرض للمنهج وطريقة تطبيقه فى أحد الأبواب ، فإن بالكتاب
أبوابا أخرى تستحق المزيد من العناية ، مثل الباب السلى
خصصه لدراسة حادثة « زواجه الطبيعى » من « البيت هالون »
الفرنسية ، والفصل الذى أوردته كمنافسة ذاتية الشاعر وصلة
هذا الارتداد الى نفسه بشعره ، والفصل الذى عكسه
بهدف دراسة لون المقارنات الشعرية عند ورنذورت .

ولا يمكن أن يقال أنه هذا الكتاب وهذا المنهج - مهما
اختلفنا حول صحتة ومهما لفسب أرباب النقد الحديث ، إلا
أنه كتاب شير ، وعلى الأقل جديرة بالقراءة والتأمل .

محمد محمود عثمانى



علم الجمال والنقد
هارولد اوزبورن

AESTHETICS & CRITICISM

by

HAROLD OSBORNE

Routledge & Kegan Paul Ltd. London

علم الجمال حتى عهد قريب فرعا من فروع الفلسفة وإن
تتاول جوانب الجمال فى الامتداد الفنىسية * بل أن معظم من
كتبوا فى علم الجمال كانوا فلاسفة ترفضوا ، بالتفصيل حينما
وبالاشارة حينما آخر ، لذلك العلم باعتباره ميدانا فلسفيا
بعنا . حقيقة أنه ظهر من المفكرين من افروا الكتب لهذا
اليدان ، ولكنهم لم يجرؤوا على المصادة باستقلاله عن الفلسفة -
لم حدث الانتفاخ ، أو بمعنى أدق ، استقلال علم الجمال عن
اليدان الأم ، وأصبح لزاما على العلم الجديد الذى اقرب من
الادب والفنانين يطف لهم ويسير على مدى مايلغون ، أصبح
لزاما عليه أن يحدد علاقته بهم : أين يقف ؟ إلى أى حد يجب
أن يحتفظ بتابعه وإلى أى حد يجب أن يلجأ فى ممارستهم ؟
كل هذه أسئلة لم يحاول إلا القليلون الاجابة عليها ، لأنها تنوء
فى معظم الأحيان عن خضم الموضوعات أو الاشارات العابرة التى
يطلقها أغلبية من تعرض لهذا الميدان حتى اليوم .

قلت إن القليلين فقط هم الذين بدأوا يهتمون بعلم الجمال
فى لويه الجديد - ومن بين هؤلاء النشاة الانجليزى المعاصر
« داروك أوزبورن » الذى كتب مؤلفين يعتز بهما دارسو علم
الجمال فى طوره الأخير . والمؤلفان هما : نظرية الجمال (١)
و علم الجمال والنقد (٢) . والكتاب الثانى هو الذى تعرفى
له اليوم .

Theory of Beauty
Aesthetics and Criticism

(١)

(٢)

في هذا الكتاب يبدأ المؤلف بدراسة العلاقة بين علم الجمال والنقد ، أي علاقة علم الجمال من حيث هو نظري والنقد باعتباره ممارسة فعلية ، أو بعبارة أخرى ، العلاقة بين النظرية والتطبيق ، فهو يناقش إلى أي حد يمكننا مثلا تطبيق مايرد في علم الجمال ونظرياته ، ثم أنه إلى جانب هذا يناقش أيضا إلى أي حد يستطيع المفكر النقدي تعلم الجمال أن يستفيد من تجربة التطبيق أو الممارسة .

ماذا نقصد أولا بعلم الجمال ؟ ويعيب أوردورن على ذلك بقوله أنه علم يحاول تصديق معنى كلمة الجمال بصورة صحيحة . وعلى أي أساس يرتبط هذا العلم بالنقد ؟ إن النقد ، حتى يستطيع أن يحصل إلى ما يشبه المنهج العلمي - وهو ما يحاول تحقيقه بالفعل - ، ويجب أن يعدد نفسه داخل إطار معين من الأفكار والمبادئ ، والمفاهيم ، وهذه يفرغها من الجمال والواقع أنه لو لم تتضح الأثرية النظرية التي يعمل فوقها النقد لتصبح مليئا بالتناقضات ، بل لتصبح عرفة للفوضى ، مشحونا بنشائية ومبادئ . لا تمت للنقد الحقيقي بصلة .

لو حدث مثلا أن عشرينا في الطريق على وقتين مفردتين ، وبعد أن ارتفعوا فلنسا إلى هذه المصطفة فسيده شعيرة وأن الأخرى معدلة رياضية مفعمة ، أو أن في الأخرى قصيدة شعيرة وفي الثانية قصيدة شعيرة ، أو أن في الأولى قصيدة شعيرة وفي الثانية قصيدة دويئة . نرى على أي أساس حكمنا بأن هذه قصيدة شعيرة وتلك مفعمة رياضية ؟ أو أن هذه قصيدة وتلك قصيدة ؟ أو أن هذه قصيدة واسعة وتلك دويئة ؟ لكي نطابق هذه الأحكام لابد أن تكون هناك خصيصة أو خاصية جعلتنا نقرر أن هذه قصيدة وتلك معدلة ، أو أن هذه قصيدة وتلك قصيدة ، أو أن هذه قصيدة وتلك دويئة . ولابد أن تكون هذه الخصيصة أو الخاصية شيئا ممتثل على ما ، وإلا كما كانت أساسا صاعدا نستند عليه في إطلاق هذه الأحكام . فن أين لنا أن نعرف هذه الخاصية ؟ هنا يجيء دور الاستشافية العلم النظر التي بعد النقد بليارد . الاستشافية آتني يجب أن يتناول النقد في شكلها الأعمال الفنية .

والذا كان النقد لا يستطيع العمل دون سند مبدئي يفرغه له علم الجمال ، فإن علم الجمال بدوره لا يستطيع أن يعمل دون مساعدة الممارسة الفعلية للنقد ، إذ أن الاستشافية لا يمكن أن توجد في معزل عن النقد .

والمؤلف في دراسته لهذه العلاقة ، سفر إلى استعراض المدارس المختلفة للنقد المعاصر حتى يستطاع أن يعدد لون هذه العلاقة كما أنه يصطب أيضا استعرا في التطورات النظرية للاستشافية . هناك مثلا أداس يعتقدون أن العمل الفني ، أو العمل الأدبي هو ذلك المفعمة ، شأنه في ذلك شأن ألوان التشاوش الآسائي ، الأخرى نتاج طبيعي لقوى اجتماعية . ومن دون هذه الأعمال من الممكن أن تكون « باعتبارها نتيجة لتطويف الاجتماعية والاقتصادية المتباينة التي يتواجه فيها هؤلاء ، » عن هنا ظهرت المدرسة الاجتماعية في النقد ، وخلصنا من كل الشكاف أن شرح الأعمال الفنية بإرجاعها أو إردھا إلى القوى الاجتماعية والتطويف البيئية المحيطة بالمؤلف .

وكان من نتيجة ذلك ، أن أتباع هذه المدرسة كانوا في بعض الأحيان ، وخاصة تحت تأثير « تين Taine » يدخلون ميدان علم الاجتماع .

وهناك أيضا أتباع المدرسة التاريخية أمثال « آدموند ويلسون » و « ليريندو فسوري » اللذين يتوابعان بأن علم النقد أن ينحى إلى تقييم الأعمال الفنية منحن كترافا . مع « جي . آرتيساس » المدرسة النفسية يحاولون تقريب الشقة ما بين النقد والعلم ، وذلك بتطبيق المعرفة أو المعلومات النفسية على المشاكل النقدية .

ويتقسم المذهب إلى اتجاهين : اتجاه يرمى إلى شرح الاتصال الفنية على أساس اللام التام بالنفسية الفنان ، والاخر يتجه إلى دراسة عملية التطويع أو التقييم ذاتها . ويقسوم الاتجاه الأول على ما يمكن أن يسمى بقانون « الملة والمسلول » أي بمحاولة دراسة النتاج الفني بتتبع أصوله النفسية والاجتماعية عند الفنانين القدماء ، وفي التطويف الاجتماعية التي يتواجهون فيها . أما الاتجاه الثاني فيختلف مع هذا الرأي أساسا إذ أن أتباعه يرون دراسة العمل الفني في ضوء مفعولته أو نتيجة ويتفق مطكرون مثل « ميدلتون مري Middleton Murray » و « ريساردز E. A. Richards » وأتباع الأساية الجديدة أمثال « أرنج بايت Irving Babbitt » و « نورمان فورستر Norman Forster »

يتفقون ، ورغم الاختلافات الجوهرية بينهم ، على أهمية النتيجة أو الأثر الأخلاقي للعمل الأدبي ، وأن وظيفة المالك الأساسية هي تقييم الأعمال الفنية على أساس هذا الأثر .

ويختلف مع هؤلاء النقادة مجموعة أخرى لا تقل عنهم أهمية مثل « سير روبر فراي » ، « مكيف بل » ويطبق النقادة المعاصرين مثل « جون كروانسون » ، إذ أنهم يتنادون بأن الأعمال الفنية يجب أن تنقسم على فصول . فمعايير جمالية أو استثنائية معينة لا تنطبق على أي مجال آخر .

ويورد أيضا أتباع المدرسة التاريخية (١) والنقد عندهم « لا يستطيع » ، على حد قول « جوليه ليشر Jules Lemaitre » ، « بعد ترمب الأطرعة الذي يشترك بعمل في لحالب فيه . » « بعد ذاته سجل في هذا العمل الفني اعتبارا لتلك من العالم في ساحة محدودة . » ويتنادي التاريخيون بأن النقد يبدأ أولا بعلمية نفسية . يتخلص فيها العقل من كل الاحكام والاوهام ، والميل إلى الأثر ، أو البسمل ، ثم تبدأ بعد ذلك عملية وصف الأطرعة أو الآثار الذي يشترك العمل الفني بصورة طفيلة غير مفعمة . ولقنا سبال « وولتر بيتر » في مقدمة كتاب « النقد » « يلاحظ على هذه الاعتبية أو الصورة بالنسبة لي ، ملاحظتنا على القصيدة النوية التي تسال في الكتب أو في جزء . » « سيبه ؟ » « دار أحمي الذي يشترك في هذا ؟ » واجابة هذا التساؤل هي نواة المذهب التاريخي .

ثم يتجهي أوردورن بعد ذلك لجانب هام في النقد الحديث : ونعني به العناصر المكونة للجمال في العمل الفني ، وهل هي جميلة في حد ذاتها أم لا ؟ والسؤال في حد ذاته ليس جديدا ، كما أن الأجابة ليست جديدة أيضا . فما أكثر المفكرين الذين طرحوا نفس السؤال وسافوا نفس الاجابة التي لوددها أوردورن (٢)

والواقع أن أوردورن لا يتظاهر أو يدعي بأن الأجابة من ثبات الشكرك أو أنها أصيلة جديدة . بل أن التكتب كله عرض ذكي للنقد والمذهب النقدية التاريخية منها والحديثة ، في تصاريها وفي انقفاها .

ولتعد إلى سؤلنا : هل هناك عناصر معينة تنشأ عن وجودها في العمل الفني إحساس بالجمال ؟ ويعيب أوردورن بالتالي ، فالعناصر المكونة للجمال في مفعول فني تعتبر جميلة لا ذاتها ، بل على أساس علاقتها بمفعولها ، وعلاقتها بالكل الفني لتأسيسا . أو بعبارة أخرى يعتمد جمالها على كيفية أدائها لتوظيفها في ذلك الكل الفني . قد تكون يطى العناصر المكونة للجمال الفني جميلة فلا خارج ذلك الكل ولكن جمالها في حد ذاتها ، أو جمالها في عزتها شيء ، وجمالها في الكل الفني شيء آخر ، ولا علاقة بين الاثنين . ودليلنا على ذلك أننا قد نرى شيئا قبيحا يحدث إحساسا بالجمال في عمل فني ،

(١) Impressionism

(٢) « المجلة » عدد يناير سنة ١٩٦٢ .

من ١٦٨ - ١٦٩

أو شيئاً جميلاً يحدث احساساً بالفتح ، فاتجمال الفن هنا جمال وتقليد ، يحدث له نجاح الفني ، في انعام بوظيفته التي يعدها له العمل الفني في كلياته . ولو لم يكن هذا صحيحاً لكن من القويرو ان تستمر العناصر الجميلة في عمل معين جميلة أيضاً اذا وردت في عمل آخر . وهذا لا يحدث ، أو اذا حدث فإنه يرجع لأسباب أخرى .

وينتقل أوزيرون بعد هذا الى الجانب الآخر من دراسته لملائكة الاستطاسية بالانتقال ، وهو الاستعراض التاريخي للتفكير الجمال ، ويبدأ بابي النقطة أرسطو مناقشا نظرية المحاكاة .

يقول أرسطو : ان شعر اللامح ، والمأثمة والملائكة ، والشعر المسائي . . . كله بصفة عامة مصور للمحاكاة . - ويرى البروليسود ، جلبرت مري ، وهو من اكبر النقاد المعاصرين في الادب الانجليزي القديم ، ان هذا القول من جانب أرسطو يعتبر الآن غريب الواقع على الاذن المعاصرة . وأنه لا معنى له . ولكن هذه الزاوية التي ننسها في هذا القول ترجع ، في رايه ، الى عصبنة عن إدراك الفهم اللغوي الصحيح لبعض الالفاظ اليونانية التي استعملها أرسطو ، مثل كلمتي poiein وعملهاها يصيبنج make وكلمة mimesis ومعناه محاكاة Imitation . وإذا كان أرسطو يفسر ان الشعر تقليد أو محاكاة فهذا لا يعني اننا ننفي الوظيفه الملائكة التي يتمتع بها الفن . فالشعر خلق ، لكنه خلق من نوع معين ، اذ انه خلق صور أو نسخاً لاشياء أخرى . والربك أو التوفيق بين الفني والمحاكاة ، « فانه على ان الشعر خلق عالم فلك من الخيال ، أي ان الخيال الخلاق هو جوهر الشعر »

بل ان الاستاذ جلبرت مري يذهب الى القول بان مبدأ الخيال الخلاق لا يتعارض مع قول « مايبو أرتول » بان الشعر تقليد للحياتة ، على أساس ان الشعر يعتمد على الاختيار من بين اشياء ليست موجودة ، وهذا ، من وجهة نظر مرتكز ، ان اعظم شروبي الفن البنا .

ويسترجع الجمال مع أوزيرون الى دراسة موجزة للفكر الانساني القديم وعلاقته بعلم الجمال ، والواقع ان الاستطاسية حتى ظهور أرسطو لم يكن لها وجود بصفة عامة . فحتى ذلكالوقت لم تظهر في أية دراسة كلمة واحدة عن تجميع عمل أدبي لجمالها . فالدراسات الأدبية التي ظهرت في تلك الحقبة كانت تتناول دواعي العمل الفني أو اثره الاخلاقي . وإذا كنا نحن اليوم نقول بان وظيفة الفنان خلق شيء جمالي أو استطاسي ، فإن الفلاسفة اليوناني القديم لم يبتعدوا عن الفسح في ذهنتهبالاستطاسية «ماتعن وأن المختلفين في كثير من الاحيان حول تصديق مفهوم الجمال . الا اننا نتفق بصورة عامة في قيمة الجمال واهميتها في تجميع الاعمال الفنية . أما الانثريق ، فقد كانت كلمة استطاسية تعمل لهم دائماً دلالات فكرية واخلاقية . فالتنبي ، الجميل غير والقيج شر . وكذا تعرف عن مهاجمة الاطالون للفنون الجميلة .

الطالون في هجومه على الفنون الجميلة يستند الى ادعي متعددة . فهو أولاً يعتقد ان الفن محاولة لتقليد الواقع بصورة حرفيةأمنية ، ثم محاولة لفتح الناس بانمايزونه هو الواقعيالذاته . من هنا ترى الفنان يتظاهر ذوراً وبهتاناً بانه انسان آخر . فلذا وصف مصورة حربية تظهر بانه يصرف الحروب وديكتاترا . وإذا أطلق أخيلوس بيضع كلمات تظهر بانه هو اخيلوس .

هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن الفنان في حقيقة الامر لا يحاكي الواقع مباشرة ، وانما يحاكي اشياء حسية تعتبر مجرد ظل واه لكوالع لا الواقع ذاته .

ومع ان أرسطو لم يكن يعالج من الاحوال يسوق ميذا أو نظرية أصيلة لعلم الجمال ، الا اننا نلاحظ في الفصول الاولى

من كتاب الشعر تمييزه بين الفنون الجميلة وغير الجميلة . فهو يرى ان التفرغ مثلاً ليس فناً جميلاً ، وأن البلاغة ليست فناً على الاطلاق . ولن للعداء ليس فناً لانه يخلف انبيات حقيقية . واست تقليداً - فالفن يختلف عن الحرفة لان الفنان يعتمد على المحاكاة أما الحرفي فينتج اشياء للاستعمال . ولا يعتمد الترقى الى التباس أو شك . ان وظيفة الفن عند أرسطو ، كما هي عند سقراط ، هي السرود بل ان الانسان يتميز عن الحيوان بسيل غريزي للتقليد . ومن ثم يسر رؤية الاشياء القليلة . وهذا يتبع من احتكاكنا بالاعمال الفنية . فكلما زادت دقة المحاكاة ، زاد سرورتنا بها ، حتى لو كانت الاشياء في الواقع رخيصة متلفة .

ويمكننا القول بان ذلك يعتبر وثيقة كبيرة متحررة من قيود الاخلاسية السابقة ، أو بعبارة أخرى ، يعتبر أول هبدا جمالي صريح ظهر في تاريخ الفن الأدبي .

ومع هذا فلا يجب ان ندرك في التناول ، فالتجمال هنا ، أي جمال الشيء القبيح ، لا ينبع من تناسق ذلك الشيء في شكل فن يجعله ، بل ينبع من ادراكنا لطبيعة الشيء . المثل لنا ، أي في دقة النقد . وما أسهل ذلك من مهمة على الصبورة الفوتوغرافية وهذا ، كما ترى ، احد عجوب الواقعة التصويرية عند أرسطو . اطبق الى ذلك ان أرسطو ، شأنه في ذلك شأن كل فنان عصره ، كان يقيم الجمال الفنية بمعايير اخلاقية . فالفن الذي الجيد ، هو الذي يعرض على عمل خير ، أو يساعد في تكوين المواطن الصالح .

ونلاحظ المصور الوسطي كيفو التفكير الجمال الخسائه الكبرى . لقد شهدت الصور الواسلي سيادة الدين وتقرب التفكير المسيحي . كان الدين يحكم كل شيء ، حتى تلون الاعمال الادبية وعيها فكان يصدر عن الر ، للجمال في تلك الفترة من تاريخ أوروبا ، يعتمد له ايمانه وبقيدته المسيحية . وفي ظل تلك السيطرة الدينية كان الفكر الاستطاسي شبه معدوم . وكان المصور والتدبر صفة خاصة خاضعين تماماً لأوامر الدين ودرجات الكنيسة . لا يجب على التشايل أو الايقونة أن يذكرها الناس دائماً بملائهم بالخلاق وديم واليسوع .

وتدخل القيم الدينية في تقديرنا لاعمال الفنية يعني تدخل القيم الثقافية في تلوقنا الجيد . بل ان القديس جورج العظيم قد اعترف بوجود تلك القيم الثقافية حينما تحدث عن استخدام الفنون التصويرية في تعليم الاميين . لان الصورة عند هؤلاء الناس لا تعرفون المرأة مشابة الكبداء عند من يعرفون . . . ومن ثم يستطيع الجيالا ان يروا بأبصارهم مايجب ان يتصوروا . وليذاً رايانا وسط ذلك الفكر الديني كلمة واحدة عن الجمال الفني في عملية التلوق ، فقد كان الرأى المساك هو «قول « ايسيدور آوف سميلين » Ealdore of Seni «بمسان «الجمال شيء ، يفسه المرء الى الاسبية مية التزيين والاباء ، كما هي الخدش في الاسلاف المنحبه ، والسطوح المجرمية القدرة ، والرسوم الملونة . . .

ولم يكن مقدرا للاستطاسية ان تظل في غيوبتها الى الابد . فقد جاء عصر النهضة ليزيح عنها خيوط العلف وقياس الغول . وضامت الظروف ان تنفق النهضة الجمالية مع حركة احياء فن الرسم في فلورنسا التي ترتبط دائماً باسم الفنان الكبير Giotto . ولينا هنا بعدد الحديث عن جوتو وفنه . ولكن المهم ان النهضة كانت تعني بداية الاهتمام بالفن كفن ، مع ايجاد جديد نحو الطبيعة بشكل واع لا تتدخل فيه القابات ايا كانت ، عملية أو اخلاقية .

ولم يقلل الاتجاه الطبيعي بريشا من التأثيرات الاخلاقية لهذه كويعة ، فبعد فترة بدأت سمات اخلاقية وشبه اخلاقية تنقلو على

سطحه • إذ بدأ الناس يعتقدون أن قيمة العمل الفني في شئتين : أولا ، جمال الموضوع ونبله ، ثانيا ، أمانة الفنان في تصوير ذلك الموضوع • ويسمى أن Dürer مسئول عن ذلك الاتجاه إلى حد كبير ، فهو يقول أننا يجب أن نعتبر الفنان مجيدا إذا استطاع أن يصور شكلا آمنا مع القصة ، أي شكلا لا يختلف من أصله في شي • ولما كان الفن الرسم جملا أصلا ، حينئذ لتعتبر الصورة فنية وتستحق ما أئنته الجليل •

الفن فنن ترى أن الجبال الاستاتيقي لم يستطع حتى تلك الفترة أن يتخلص تماما من الجمال الطبيعي • ولما كانت استجاباتنا للجمال الطبيعي تنامي دائما باعتبارات أخلاقية أو شبه أخلاقية ، بدليل استخدامنا لمصطلحات معينة تصلها بها مثل : سبيل ، سوي ، الخ فإن الاتجاه القوي في ميدان الفنون التصويرية لم يكن قد تخلص هو الآخر من هذه الاعتبارات الأخلاقية بالقصور • ويبدو هذا واضحا عند « ديدرو » الذي يقول بأن أسلم الطرق والفلسفاتها للحكم على عمل فني هي مقارنته بأصله في الطبيعة ، حتى نتوصل إلى أدراك درجة التشابه بينهما بل إن المبدأ الأخلاقي يبدو أشد تأكيداً عند « جون رسكن » في قوله « إن أعظم الصور هي التي تنقل إلى ذهن المشاهد أكبر عدد من الأفكار النبيلة » •

ثم ظهرت لغة جديدة تتفق مع اتجاه الوضعية الفلسفية Positivism في منتصف القرن التاسع عشر وتضمن بذلك المذهب الواقعي • ماضي الوضعية الفلسفية أولا ؟ هي مذهب يفسرنا أن العالم لا يعدو أن يكون كل ما يحده الرأبب العلمي في تجربته • وهي تتفق مع قول الفيلسوف الفرنسي « كومت » بأن المصور الدينية والبياتريكية قد وصلت إلى المرحلة الوضعية التي تقتصر فيها التفسيرات على وصف طواهر الاشياء • ولذا سمينا هذا المذهب الواقعي • وجدناه يتفق مع هذا الاتجاه إلى حد بعيد •

يعتبر « جوستاف كوربيه » نبي الاتجاه الجديد • وكوربيه هو أول رسام أفلام مرعفا فرديا في العالم • ولذلك نسميه راسل المعرفي الذي رسموه في عام ١٨٥٥ فقام مرعفا أمام مدخل البيت • وقد كتب في خطاب مفتوح إلى أعضاء الجرائد عام ١٨٦١ • يجب أن ينصرف فن الرسم عن تصوير الأشياء المستوحاة المرئية فقط • أنني أتمنى أيضا أن يرسم من موضوع بالضرورة • وهو عبارة عن تصوير سب حبيبه موجودة • والتي المجد ، الذي لا يرى ولا يوجد • يسير خارج ميدان الرسم • أن الجمال موجود في الطبيعة • وهو موجود في الواقع في أشكال مختلفة • • وحينا نراه أو نعرض عليه يصبح ملك للفنان الذي عرف كيف يراه •

والواقعية كما ترى ، تسميت الجوانب والاعتبارات الذاتية من الفن • ونحل محلها التسجيل الموضوعي وواجب الفنان ، كالعالم ، أن يراى ويسجل حقيقة الطبيعة كما تظهر له • ومع هذا ، فلي الواقعية أيضا ترتبط الواقعية الاجتماعية بالن • فالعالم الفني في رأي كوربيه وثيقة اجتماعية • وينسب ديروند^(٨) بأننا حينما نقول إن الفن وثيقة اجتماعية نضني بذلك

الثقة الاجتماعية السلي يظهر فيه • لأن الفنان يربح التقاب عن العيوب والتناقض الموجودة في المجتمع السلي يعيش فيه ويعمل على تحطيم هذه العيوب والقضاء عليها • وفوق الإطال يفسح الأسس التي يجب أن يقوم عليها المجتمع الكامل الذي ينادي به • وجهة القول أن الفنان في هذا الذهب يقوم بدور الصلح الاجتماعي •

واحتل « مانيه manet مكان كوربيه ، ليفسح الأسس لاتجاه جديد في الرسم يعرف بالانثارية • والانثارية في حقيقة الامر ليست ثورة على الواقعية بقدر ما هي صورة أخرى لها • كوربيه مثلا يقبل أن الجمال قيمة موجودة في الطبيعة ، قيمة يستمتع الفنان أن يحسها إذا هيا نفسه لذلك • وإذا أحسها فها عليه إلا أن ينقلها في صدى وإخلاص في عمل فني • ولكن الانثارية لم تهتم كثيرا بلطفة الجمال ، فلم يذكرها بيسارو كوسيرات مثلا ، ولم ترد عند « سينك » إلا مرتين • فلسفه آلي في تعديبه الاتجاه الجديد الاستجابات الحديثة النفسية في علم الصريات عند « تشرنال » و « رود » • فوطش التأتريون أنفسهم لمعرفة ماهية الرؤية أو الإبصار ومعرفة الوسائل الفنية الدقيقة لتصوير الرليات • ولقد أدركوا ، بمساعدة علم الجبريات ، أن الانسداد الرئية لا تأتي كما هي من شخص لآخر وإن عاتراه العين مجرد الطلع الخارجي للشئ الذي يتحكم فيه الضوء والظل •

ومن لم فان التأتري لا يهتم بالصورة المجردة • وإنما يهتم بالانطباع الحسي الذي يخلقه ذلك الشئ • أي الانطباع الذي يتغير من فرد لآخر حسب تغير الزاوية ودرجة الضوء والتأثيرة في هذا تكشف عن نواحي النفس فيهما • فنن على صعدا الأسس • لا نستطيع أن نرى الطبيعة بطريقة موضوعية ، بل أن كل فرد منا يرى نفس الشئ ، بطريقته الخاصة به • ومن ثم فإن من المستحيل تصوير الطبيعة كما تبدو في الانطباع الحسي • لأن عاتيلج تصويوره هو رؤية شخص معين للطبيعة •

وبهذه هذا تجيء الحركة الرومانسية • وما الفن لنا بحاجة للكلام عنها • فقد تحدثت عن الرومانسية الكثرين (١)

والواقع أن الكتاب الذي تحدثت عنه يمثل مشكلة فريدة • فما أسهل أن يقرأ الإنسان كتابا لم يعرض له بالتلخيص أو النقد • أما كتاب « علم الجبال والنند » فكل ما فيه يأبى التلخيص ويرفضه •

وفي دأين أن الكتاب لا غنى عنه لكل من يتصرفي للنند الحديث • إذ أنه مرجع واعي لكل المذاهب المختلفة عبر التاريخ مع تركيز على التسيادات الحديثة بطريقة موضوعية خلاصة •

عبد العزيز حموده

(١) المجلد ٤ نوفمبر سنة ١٩٦٢ من ١٠٨

Du principe de l'Art (1865)

(١)





المجلات العربية

يقدها

أصدرت مجلة « الآداب » هذا السنتي الممتاز في موضوع « الرواية الحديثة » ، فكتب الدكتور زكريا أبراهيم عن الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب ، ورجاء النقاش عن الواقعية الوجودية في « السمان والغريف » ، وجورج طربيش عن الاستغلاب في الرواية النسائية المعاصرة ، وفسان تفتاني عن التشعبية اليهودية في الرواية الصهيونية المعاصرة ، وسعيد صبيح عن مشكلة العربة في رواية « الفاعون » ، وسعيد الله ونوس عن الرمز في رواية « السماء » ونجيم سيدي جاد عن سومرست موم ، تولستوي في الحرب والسلام ، كما ترجم صبري حافظ مقال أيريس مردوخ حول رواية « الضيفان وتجربة اكتشاف الأشياء » .

على أن مقال الدكتور غنيمي جلال في المؤثرات الغربية في الرواية العربية كان من أهم مواد العدد ..

هذا التباحث موضوعه الهام بقوله :

« لا يسجد أن أدبنا القديم يوافق له نوع من الأدب القصصى ، ولقد يكون من دواعي الفزابة أننا في المصور السابقة قد أفرنا بهذا الأدب القصصى في الأدب العالية أكثر مما أفرنا بشعرنا المعاصر الذى كان الجنس الأدبى الأثير الغالب على أدبنا قبل العصر الحديث »

أى أن يقول : « ولكن هذا الأدب القصصى العربى ذا القيمة العالية لم يتطور في أدبنا قبل العصر الحديث » ولم يكن به السبق القديم »

وذلك لأن أسلافنا أدرجوه في باب التسلية والسرور ، أو في باب التواضع ، أما كبار الكتاب والفرما فقد ترقوا منه ، وعلى أثر اتصالنا بالأدب الأوروبية في العصر الحديث تولدت نظرة جديدة لم يكن للأدب العربى بها عهد من قبل ، فأخذ البشر العربى يرمو مجالاً جديداً هو مجال الرواية والقصص ، ونسفة في معناها الفنى وفانيتها الإنسانية - فكانها في ذلك شأن المسرحية - قد نشأت في أدبنا الحديث بتأثير أدب الغرب » .

وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير ، فقد جمع الأستاذ يوسف داهر في مجلد نشر في بيروت ، أحصاه للقصص التى ترجمت في القرن التاسع عشر ، وفي أوائل هذا القرن ، فكان مدهدا نحو عشرة آلاف قصة .

ثم يقول الكاتب : « والى جانب هذه الترجمة في مسورها المختلفة ، قد تسر لآثر رواد القصة مدنا أن يعلوا بأنفسهم على الأدب الغربية في أصولها ، على تنوع ثقافتهم ومبرهم » . وكان قد ساد تلك الآداب تيارات عامة تشابهت فيها جميعا ، يتأثر المذهب الأدبى التى تبادلها ، فاختلط تأثير بعضها في بعض ، مما يصعب تمييز خيوط تأثيرها في أدبنا وتحديد مدها من كل أدب ، ولا سبيل الى القول الفصل في ذلك إلا بدراسة كل كتاب على حدة » .

ويصف الدكتور غنيمي باترنا بالحرقة الرومانتيكية الأوروبية قائلا : « من أبرز نواحي ناترنا بالرومانتيكية في الرواية الانجاد التاريخي في القصة ، تأثرنا به في النواحي الفنية أولا ، ثم في الهدف الاجتماعي » .

ومعلوم أن القصة التاريخية في غالبها الفنى قد سارت على منوال ولتر سكوت أولا ، وتآثرت به الآداب الأوروبية ، ومنهجه العام فيها أنه يلقده الى أحياء العصر التاريخي أكثر مما يقصد الى أحياء الشخصيات التاريخية باسمائها وحوادثها المعروفة . فكان التاريخ عنده قاليا مونا ، تتحرك فيه شخصيات أخرى غير تاريخية باسمائها ، ولكنها تمثل في دقة نماذج بشرية للعصر الفنى عاشت في الحق هذه التماذج في الحق الأول من قصصه ، ولذلك يصور الحال العام من البيئة والعصر والمعادن والتقاليد في العصر التاريخي الذى تجرى قصته فيه . ويعنى كل العناية ببحث الإحداث العامة والشكلات الاجتماعية أو التطبيقية لذلك العصر ، فلا يكاد يحفل بالمصاطف الفردية والتدخل النفسى للشخصيات . والحب في قصص ولتر سكوت وسيلة لربط الحوادث ، ولإثارة انتباه القارىء ، وفيرقصود لذاته » .

ثم يورد الكاتب من هذه السمار في الرواية التاريخية الأوروبية - ولتر سكوت - لعب العربى جورجى زبادى لبعض من ذلك من حيث يربط المرحلة الرومانسية في الرواية الأوروبية ، ويشير الى القذالة السياسية الوخيفة في الإنتاج الأدبى الذى يمثل التاريخ الرومانسي كما في أعمال نجيب محفوظ وعادل كامل ، ومنهجه لمرحلة وأحد شوقي .

ثم يدرس الكاتب وعالمية من جانب آخر يتجلى في رواية ريب - سكوت - هيكيل ، وكيف أن كثيرا مما جاء ليها من وصف لبعض المناظر يتشابه مع ما جاء في قصة « بصيرة الشيطان » لجورج ساند .

ويصف الكاتب بعد ذلك في مرافقة مدارس الأدب الأوروبية وأرجاعا في الرواية العربية .

وفي نفس العدد مقال للدكتور أحمد كمال زكى تحت عنوان « قضية الشكل في الرواية » ، حدد في بدايته معنى الرواية بقوله :

« ... أن اخفنا أنفسنا بشيء من الشعر فلنا أن الرواية مهما تكثر الاوائل فيها عبارة عن سرد نثرى لاسمسه الأول حوالت يصف المؤلف من خلالها فضاء طويلا من الحياة ، وهي بذلك تختلف عن القصة القصيرة التى تحفل مولفا عربيا من الحياة نفسها .. ليصلح منهجا للفنى في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ولا يجوز العكس . وقد تكون الرواية بهسدا التعبد العام آخر لون من ألوان الأدب تمكن من البات وجوده ، ولكنه لا يبنى انتفاذه على وجه الإطلاق » الى أن يقول : « أن رواية ما قبل القرن العشرين كانت تعز في تاريخ عريق ، وتكشف للمارس عن أها - وإن كانت على شتى العصور تفرس وليرب لم تكن لخصبة لقاعة معينة في الكنيك » . وأيضا : « أن قوائم الحكاية كانت هي التى تهيىء الشكل الروائي عندما سلم الى فنانى القرن العشرين ، فتحة مجموعة من العوالت تخلص لثقافة الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الآلة التى علق بها البطل أو الممثل ، وفي مسارات القومى ومثارات

التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية في وجهها
التقني المروف » .. الى ان يقول « ومهما يكن من شيء فقد
كان لقواعد الرواية ضرب من الدقة التزم في القرن التاسع
عشر باسم الواقعية » .



وند خصصت مجلة « الكاتب » اغلب صفحات عددها الاخير
في الحديث عن ادب اللامعقول ، فكتب الدكتور محمد مندور
تحت عنوان « اللامعقول تورد يالني والخيال والحياء » يقول
ان هذا الاتجاه يمثل تمردا وتثاق على الفن والحياء وان سمي
في عنوان قضيه الى ان يتخذ طابعاً تجريدياً معاكساً من اطارى
الزمن والمكان . فهو ثورة على المفهوم الكلاسيكي التقليدي
للفن الدرامي ، وهو قد لا يكون أول ثورة من هذا النوع
للاذواق العاليه كلها قد شهدت سلسلة من الثورات الفنية
على الاصول الكلاسيكية التقليدية للدراما مع ظهور مذاهب
الفكر والفن المختلفة كالرومانسية والواقعية والرمزية والسريالية
بل والوجودية ايضا . ولكن ثورة اللامعقول تعتبر اكثر تلك
الثورات عنفا وتمردا ، بحيث لم تعد مسرحيات اللامعقول
تخضع لشيء من الاصول الدرامية الثابتة كالبناء الدرامي وتطور
الاحداث وتازيمها لم التراجيح . وكالحرص على رسم الشخصيات
وتحديد ابعادها ومحاولة فهم الحياة وتفسيرها او توجيهها
وكالصراع الدرامي بين طرفين يؤدي الصراع بينهما الى الفعل
الشاعري على نحو ما معظمهم على أحد الطرفين ومشاركتهم
الوجدانية له ، او الضحك والسفيرة منه والرضا عما آل اليه
من مصير .

ثم يقول الدكتور مندور « ولو سلمني القاريه راي لوغت
في هذه المرة الى جانب المحافظين وذلك لايماني بان مسرحي
العصر الذي اوحى بهذا الاتجاه مصيره الى البره القريبه
والشفاه المجلل لانه مفاد لسنة الحياة الدائمة الاسفل
والتجدد .. كما انه مفاد لارادة الحياة الفاضله في اكل هضمه
سلم .. كما اني لا اؤمن اطلاقا بمفهوم الحيرة الخلة للبناء
والانصال بالمحامين على الالهة القديمة اس ربحت عني
الزمن والتي ستظل ابد الدهر خير وسيلة للتنقيح والتهديب
وتفدية العقول والقلوب مما كالكتاب والنبلة والصحفه ودار
المسرح ، فضلا عن ان هذا الجهاز الاخير حتى في صورته
التقليدية له من المقومات والخصائص المعومة لا يحسمه من
منافسة السينما والتلفزيون له ، بل ان المسرح يعتبر من اهم
مصادر تفدية السينما والتلفزيون ذاتها ..

ومن ثم - يقول الكاتب - « لا ارى وحيا لما يزعمه بعض
النقاد من وجود ضرورة حتمية لدفع الفن الدرامي الى مثل
هذه الصورة التي تكتب فيها مسرحيات اللامعقول حيث يتحول
المسرح الى مجرد جلد او حوار ميتافيزيقي مفهوم او غير
مفهوم عن عمد واصرار يدعوى محاكاة او تكثيف واقع الحياة
الفعلى » .

ويؤكد الدكتور مندور بعد ذلك ان اللامعقول كما انه تمرد
او ثورة على الفن يعتبر ايضا تمردا ولورة على الحياة « وانما
يعطى وثقافتى وانجاسى في الحياة لا اكزه التمرد والثورة .
ولكن على ان يكون التمرد او الثورة منهجا للانتقال بالحياة
او الفن نحو ما هو افضل واجمل واكثر امتعا للفعل والقالب

والانحراس . واما ان يكون الدافع الى التمرد الى الثورة مجرد
ظروف خاصة او عامة فتستبد بالكاتب وتوهم ان الحياة فيه
سخت حانت غير مفهوم ولا قابل للفهم ، ثم يزعم ان هذه
هي حقيقة الحياة المجردة في زمن العصر ، اى في كل زمان
ومكان ، وانه لا جدوى من محاولة الفهم او التفسير فضلا عن
العلاج على نحو ما ترى في مسرحيات بيكيت وأولسكو التي
عرفت في مسرح الجيب حيث ترى اننا كسبيين عميانا
متصلين السيقان او ميتوري السيقان وملقون في عشايق الزلابة
على نحو ما شاعروا في « لعبة النهاية » لبيكيت ، او رجس
واسراء في التسعين من عصرهما يملآن برابين تقصر مهجور
في حرره محصورة بشقان زمولتهما .. فلذا حاول الخروج
من هذه العزلة الموحشة القاتلة بدعوة عدد كبير من النساب
لم تأتاهم الا اشباح بحيث تتلبى غشية الكبر بالكراس
الخالية وانكاهما كما يقول المؤلف نفسه شواهد قبور .

ويختتم الدكتور مندور هذا البحث بقوله « .. وبالرفه من
ان اصحاب اللامعقول يشيرون بصراحة انه لا جدوى من محاولة
فهم وتفسير مشاهد الحياة التي يرفضونها طينا بانها فيلذهم
غير قابلة للفهم او التفسير ، الا اننا نرى النقل البشري يرفض
هذا الانتداء حتى ولو آمن بالذهاب مما يدل على ان العقل لا
يستطيع ان يلقى نفسه في الحياة او في الفن » .

وفي نفس العدد ، مقال من « المسرح في استراليا » لاختصار
السويى ، يقول كاليه ان كمة تيارين يسيطران على تكليف
تطور الفاهيم المسرحية في استراليا ، ويتحكمان ايضا في توجيه
كل مظهر الخلق الفني لكل فن من الفنون في هذه القارة
الواسعة الترامية في الركن الجنوبي من الكرة الارضية ..
التيار الاول ملود الاممال المسرحية في الغربة الاسترالية ،
ويعاوم بعض غلاة هذا البدا خلق دراما قوية في استراليا ،
والأبد كل ما هو استرالي ومعارضة كل ما هو اجنبي .. بينما
يتفاهى المتفخين منه بضرورة تطهير المسرح الاسترالي بكل ما
يميز الفاهيم المسرحية العالمية ويتلاوم في الوقت نفسه مع البيئة
الاسترالية .

والتيار الثاني يتعكس في شعور معظم المثرفين على الاممال
المسرحية والقائمين بها ، انه ليس يوجد هناك ما يمكن تسميته
بالمرح الاسترالي .. مسرح لمن الخصائص الشكلية والمضمونية
ما يمكنه من الوقوف على مستوى مثالية المسرح الانجليزى
او المسرح الامريكى او الصينى او الهندى . وتطبيقا لهذا
الرأى ، فلن ما يمكن تسميته بالمرح الاسترالي لا يشيع حاحة
الجمهور الى الفنون المسرحية ، ولا يمكن ان يولد عليه فيتعطية
الطب في سوق الانتاج المسرحى بصفة عامة .

ومن اجل هذا فلم يكن بد من احراق السوق بالفلسفوق
المسرحية الوافدة من أوروبا وأمريكا وآسيا .

ويكون النتيجة بطبيعة الحال ان يفقد المسرح الاسترالي
زياته ، ويؤيد الاقبال بالتالى على الفرق الاجنبية ، فالجمهور
مولع بكل ما هو اجنبى وخاصة في اشباع حاجته الفكية
السياسية والمسرحية .. وقى النهاية ينتشر المسرح الاسترالي
في عملية تكيف خصائصه الدانية ، ويتأخر في تقدمه وتطوره
نحو خلق دراما قوية في استراليا تجعل لها ذكرا في المجالات
العالمية .



المجلات الانجليزية والأمريكية



تحتها

الذكورة فاطمة موسى

سوانى ديفيو Science Review

شبه ١٩٦٦ - ٦٣ (أصلية تصدر في تيسى روى أهم المجلات الأدبية الأمريكية) وفى هذا العدد بحث طويل بقلم الأستاذ «كلينت بروس» «أصل الأدب الإنجليزي بجامعة «ييل»، والبحث من قصة «توليم فوكسر» هي «Sanctuary» وهو فصل من كتاب من فوكسر يصف هذا العالم الكبير. ويرى فوكسر، وهو اكتشاف طبيعة الواقع باكتشاف الشعر، فالنيل هنا رجل عظيم ذو مثل عيسى ومثل أكاديسى وهو يكتشف أن العالم لا يتلوه العدل أو الأخلاق وأن الشر متواصل في طبيعة الأشياء، وهذا الصنف من الأبطال يتكرر أيضا في قصص فوكسر فهو «متلف» يتفحص معنى الامتداد ويؤمن بالمثل ونقدرة العقل وكلايته.

ويحب الكاتب أن أن هذه القصة القصيرة تخلص فوكسر مرارة، إذ يبدو ليها تعرف الرجل إلى طبيعة البشر من أكثر صورة تمجيرا وكشفا لريف أوجاهه، بروفي الغالبية لأصعب فوكسر يجد أن اكتشاف الرجل للشعر والواقع مرتبط دائما باكتشافه لطبيعة طبيعة البشرية، فالرجل ينسحب الإهمام والتسلل الرومانسية عن المرأة، أما هي فهي أمساقها وتر شى يصلها بالشعر ولسنا فهي تكيف نفسها للشعر ولا تتعظم أمام مقدمه لانها بطبيعتها أكثر مرونة وأكثر قابلية للتكيف.

فالمرة موضوع للشعالية ولكنها هي ليست مثالية بأي حال من الأحوال.

ويربط بروس بين قصة فوكسر هذه وبين قصيدة «اليوت» الشهيرة «الأرض الضبابية» ك «الرواية هنا ولادة الفترة التاريخية التي كتبت فيها» فدراس النحوي اللغوي الذي حاول أن يقاسم الشعر ويبحث الحق يعود إلى بيته مدفورا وهو يسكن في العربة وينظر إلى الإهمام في الطريق ويصبح «ما زال هنا أ الربيع مقال هنا، كما لو كانت له غاية!»

ويذكرنا بروس بالبيت المشهور في قصيدة اليوت ..

إبريل أليس الشهور

يخرج الزئبق من الأرض الموت

ويملت بروس نظر قرائه إلى قصة يحفل أن تكون ذات أثر في تكوين قصة فوكسر، وهو لا يدعي لنفسه هذا الاكتشاف بل يقول في صراحة أن أحد تلاميذه قد تفت إلى لقطة في رواية «الضاحكة» بقلم الكاتب الكبير «جوزيف كونراد»، وهو لا يلكه هذا الرأي ولا يندسحه بل يضعه أمام القارئ، على

عواصه، كما أنه لا يعلق عليه أهمية كبيرة لأن بروس من دمته مدرسة النقد الحديث الذين لا يهتمون بالخرافات وغير ذلك من العوامل الخارجة على العمل العنى، بل يوجهون جل اهتمامهم إلى العمل نفسه، وقد فعل بروس هذا في بحثه القيم، وزاد على ذلك أن ذيل البحث بتقويم لأحداث القصة حسب ترتيبها الزمني، يظهر فيه ذلك فوكسر وتوجه حياته.

وفى نفس العدد مقال تأييني عن فوكسر أيضا بقلم الناقد الكبير «آلان تيت» الأستاذ بجامعة «مينوسوتا» سبق أن نشر في مجله «نيوستيسمان» الإنجليزية، يقول فيه تيت أنه عرف فوكسر لأكثر من واحد وثلاثين عاما، ولكن لم يفتأه أكثر من خمس أو ست مرات وجده في معظمها متكررا قليل اللق، وأنه كان لا يرد إذا وجه إليه الكلام في مجلس، وإذا تحدثت فيطويرة ملتمة، ويلا كلمة بجمل من أمسلسل د سيديتي سادتي.

ويقول الثالث أن أكثر ما كان يضايقه من فوكسر أنه كان يدمى أنه مزارع وليس كاتبا، مع أنه لم يكن حتى مزارعا، وأن هذه كانت حجة يتذرع بها ليبرر بها عدم احتفاظه بالكتاب ممن في مسبوته، بل كان يحبط نفسه بمصيبة من كتاب الفجيرة الثالثة والأصمت المتذللين.

ويقول تيت أنني لا أكتب تأييد لكتاب كبير لم أكن أحبه كاتبا وإن كنت اعتبره أعظم كاتب روائى الإنجليزية أمريكا في هذا القرن أرحم أن يعيد النقاد والقرء بأعماله ولا يدعو نجهه بالجل لجرد أنه قد أكثرنا من الحديث عنه لانا أن نرى نظيره لوقت طويل.

وفى نفس العدد مقال بقلم الأستاذ «تيفيل» الأستاذ بجامعة «كيسريدج» سابقا، ومثير ذوبعة «الثلاثين» في العلم المائيه، وليفصح من أشد النقد دقة وصرامة، ومقاله حسدا في «لورس» والدراسات اللغوانسية «وهو بمثابة مسرد الكتاب لجامع لرسائل د. ه. لورس في العلم، الماس (١).

ويصوب ليلين من حسنة حل الأستاذ «هاري» «ت. مور» التي أشرت على إصدار الكتاب، وهو كمدته لا يخلف من حدة نقد أو وقع كلماته، ويتم هذا الاستلا بالسطحية وعدم فهم لورس ككاتب، والتسلق حل اسم كاتب كلاسيكي ليهمل هو إلى الشهرة لا يصح «حجة» في دراسة لورس وهو مدع عن ذلك كل مد.

ودليل ليلين على هذا أن مور قد أعنى مجموعة الخطابات إلى ذكرى رجال ثلاثة كان لهم دور في حياة لورس، والثاني منهم كانا من رجال القلم ويضيف ليلين بسخرية أنه لو كان الناشر يطمح خفا الفرق بين لورس وبينهما لا خفر في ياله أن يعنى إليهما مجموعة خطابات لورس.

والحق أن الشاعر قد جلب لنفسه سخط الدارسين بالهرامش التي أخذ على عاتقه أن يضيفها إلى نص الخطابات، وكلفها من النوع الشخصي، أي أنه يلتفت بالشعر القراء إلى أن هذا الصديق أو ذلك من أصدقاء لورس أو معارفه هو أصل شخصه بالذات في قصصه مما لا يشغل في باب الدراسة الأكاديمية نأى حال من الإهمام، ويلفت ليلين بين هذه المجموعة من رسائل لورس (١٩٠٠ رسالة) والمجموعة التي أصدرها «الروس» مكمل ١٩٣٣، وتوى ٨٠٠ رسالة لفظ مؤكدا أن مكمل قد قام بجمته على وجه يتوق مافعله الأستاذ مور بالرمز من الإمكانيات والتسهيلات التي أتاحت له.

لست احسن حتى اسالك
ان تعودى صبية انيقة كفتاة العشرين
وله حرمات شغافا

وتعيت عيناك
ولكنى اريدك بسيطة جميلة
وانت غريبة جميلة

(اعطيني لهذا الكلام)

اعرف ان الدنيا مسنونة
من انقلاء البريق في عيناك
وعن القبح في شفتيك

يؤلمني ان ارى الدنيا البليغة في هذه العيون
تم عيون الغالبية من المجازات

تبدو فظيعة ..

الا يظهر شخص كالشيخ

يمحو هذه الطفلة الى الابد

مجلة كينتون ريليو Kenyon Review

في العدد الاخير من مجلة « كينتون ريليو » (فصلية تصدر في اريجو) مادة صمة من البحوث والتقصص والقصائد والكتب ، ولعل من اطرف ما ورد في هذا العدد قصيدة بقلم الشاعر والناقد الامريكي الكبير « جون كراو دانسوم » بعنوان مقدمة المساء ، وهي مكونة من اثني عشر مقطعا (القطع) أبيات) شفهيا للشاعر بصفحات طويلة من الدرج ، يقول :
دبوا على القصيدة التي كتبها منذ ثلاثين سنة ، ولكنها كانت في ذلك الوقت مكتونة من لمائية مقاطع فقط وقد اُضاف اليها اربعة ، وقد بقي جسم القصيدة الاول كما هو تقريبا مع بعض التعديل الطفيف شطبة الحل ، ثم يضيف :

« كيناتي وليمين التحرير ان اشرح لماذا اثرت القصيدة والوانج انيسا اصبحت لا تعجبني كليا طلب مني قرائها في مناسبة عامة » . واثنان من الشاعر معلوم اذ يؤمن بشعره خصوصا عندما ينشره اول مرة ، واكتشف ان اصحاب بهنسه القصيدة فاق مايتسحق ودام اكثر مما ينبغي ، وموضوعها في الاصل رجل يعود الى بيته بعد عمل النهار ، بعد ان صارح شروء العالم في يومه ، وحياله يفسخ هذه الشرور ويفسقم النور الذي يلعبه هو في الحياة وكان هناك قوى ميتافيزيقية تناضيه الماء ، فلو سألته لربيت متعاطف لاخبره انه انسان تطرده آلهة الغضب ، وهو لا يملك الا ان يشعر ان مثيله لا يصح ان يقضي المساء جالسا مع اطفال يستذكرون دروسهم ، وهو الذي يواجه الاطفال في كل وقت ، والقصيدة مناجاة هذا الرجل وهو في طريقه الى بيتسه ، وهو في ذهنه يوجهها الى ام اطفاله التي تنشره ، كانه يستعطر غسائبا سبيلته على مسامحة ، كي تستريح ما هو فيه وتعرف بكينتها اليه ، وهو يتصور ان لثراة ستستجيب لدعوته حتى لتسني اطفالها .

ويقول الشاعر انه كان ينكر في الرجل ما كبط وفي المرأة كبطلة ، ثم حدث في التفتاح الذي ان كتبت محبرة شابة في مجلة صغيرة متخصصة في طرح الشعر القصص ككتبت داخل سؤال وجه اليها من مشتركة صغيرة في الاخرى ، عما يريسه الرجل في هذه القصيدة ان يلعل فرحت صرامة تدح عليها . ان هذا الرجل انسان يهين لا يريه ان يضي بالافلال حتى ولو كانوا اطفالا .

ويقول الشاعر « سلمتي في نفسي بصحة ملاحظتها اشعرني بالراحة التي من الناحية » (نقد بات لا يستخ القصيدة أصلا) وفكرت في طريقة اذاع بها القصيدة واتخذت الافلا والافلال ما هم فيه ، والتذلل ايضا .

كما ينعرض على بعض الاحكام التي يصدرها مور عن اعمال لورنس ويستشف منها ان هذا الاساذ الذي يريده ان يبتصر حجة في لورنس لا يلهم القيمة الفنية لقصمه .

على ان القساري : اذا كان قد اعتاد قراءة مايكبه ليمير لا يدعش كثيرا لحدة نقده وصرامة مقاييسه ، فهو ياحد نفسه بهذه الصرامة قبل ان يتأخذ بها غيره وان كرمه جل الكتب على شاملي الاطلنطي .

مجلة شعر Poetry

في آخر عدد وصلت من مجلة شعر (ديسمبر ١٩٦٧) ا شهرية تصدر في شيكاغو) ترجمة انجليزية لخمس قصائده يابانية لقصيدة ، تتأثر جميعها بسياسة شعر القاري ، اختارها وترجمها كاتب ياباني هو « ه . كاتيمكو » ، والترجم درس في جامعات إنجلترا وأمريكا وتخصص في كتابته عن الاديب الانجليزى والامريكي ، اما الشعراء الذين اختار لهم هذه المقطوعات فجميعهم تنسبوا على الالاب الغربي في فترة من حياتهم فاحدهم درس الادب الاثاني ونكار بأثره ويشارد فاجنسر في علم الجبال ، وآخر ترجم عن الفرنسية ، وثالث عاش في أوروبا وترجم عن الانجليزية ، مما يلائنا على ان التعرف اذناه والرسطة والقاصه كن دائما مفتوحا للتؤثرات الأوروبية .

ومن هذه المقطوعات قصيدة بعنوان « بلغة في الجبال » بقلم الشاعر « فيوجي تالاسا » تصور نصب الطبيعة وازدهورها ووحدة الاسر وتعلمه الى الصب ازاء هذا النصب ،

« ما هم يبعون شراب التوت والصل
والازهار المطوطة وكل ذلك في النحلة
وها له اتي التوسم

اذ يبعون الكتلجات يضم الليمون
ولليل من القفر ياتينا بانتظام
مرة ومرة كل ليلة من الجبال

ثم هناك طريق الاشجار

تفسيته مصابيح الفلاز

وتستطيع ان ترى برج الساعة في مدرسة البنات
وفي هذا الطريق يحتمل ان يمر انسان
يعرف الهامونيكيا

وقد اقبل في مكان ما شخصا احبه
في مكان ما في هذه المدينة الصغيرة ، في القالب

في منطة البيوت

حيث الشمس والسرور الصيني

واشجار الكرز البري ، والنهر الجبيل

لا بد ان هناك شخصا احبه

واكثر في الفكر في مساء جميل

وهي تنتظر وحيدة

بجانب حائط متداع

ربما تنتظر اخاه وهو يوم في التهر

ولقار المساء السريع له دخل النحلة

وتزجاج توافله

ينظف ماء من مطر الجبال

وفي المجموعة منطوعة بقلم « جوكيش يلچيه » وهو شاعر ياباني تولى ١٩٦٧ من تسع وعشرين هاما والقصيدة بعنوان « اقلية القلوب » .

يا ابي الموز

له يكون حقا مني ان اقول هذا

ولكن لا تكلم عن الخطأ

هكذا عاليا كل صباح عندما ابدأ القاري

لم يبرو كيف مات رحيل له أستاذ في الجامعة ، مات في المكتبة وهو غساق في بحث من « ميلتون » و « الأرواح المفلوذة » ، وكيف نشر أحد تلاميذه الأوفياء بعض مذكرات هذا الأستاذ « آدم وحواء » ، وعلاقة كل منهما بالآخر حسب مآسورهما ميلتون ، وكيف دخل هذا التفسير الجديد في فهمه لكل من الرجل والمرأة وعلاقة كل منهما بالأطفال ، وأصناف إلى ذلك كتب أخرى في الفلسفة والأخلاق ، ذكرها بهذه المناسبة فلذا به يضيف إلى القصيدة جورا جديدا ، ترى الرجل فيه وقد عاد يتضح عن موقفه حتى يتقبل في النهاية أن يقضي المساء مع أطرافه « الأفعاء الطيبين »

وفي نفس العدد مقال عن « تشيخوف » بقلم « فرانك أوكونور » . الكاتب المعروف ، والمقال بعنوان « ابن اليبس » (وكان جد تشيخوف من أبنائ الإري) يقول فيه الكاتب إن شيخوف لم يصبح شخية الحساس مع عدم الفهم ولم يكتب منه حتى اليوم كتاب شاف ، فالكاتب يمدحونه لاسيما ليست من محاسبه ويقلدونه بطريقة محببة أو راعا لكن أول المداهين .

ويرجع الكاتب هذا إلى أن تشيخوف في حياته كما في أدبه صعب لا يمكن أن تحله بفلسفة محددة أو رأي معين ، ويرى أن التناقض أو الصراع بين متناقضين كان دائما عاملا حاما في حياته وأدبه ، يتناقض في شيا به بين طالب الطب والحب والشباب الذي يكتب قصصا لمول أسرة لا تستحق كثيرا من المصنف ولا نجده في تاريخ تشيخوف حديث انبعاث من عصره إلا في كتبه لصديقه « سسوفورين عام ١٨٨٩ » ينشر عليه موضوعا للصة وهو يصور نفسه في هذا الموضوع

فصه عن شباب « ابن فن » عمل على إنتاج « وفي ورنيل في كنيسة » لفهمه لم طالب جامعا ، فربما على التفرغ للدراسة والتفكير بد الفسي ، يخرج عن عروقه بالجليل لكل شيء يأكلها ، شباب كثيرا ما ضرب بالسياسة ، يخرج ليصلي دورسا في البرد بلا مطاف ، ينحصر في عراكة الشوارع ، يهصد الحيوانات يتروى على أفاربه الإغنياء لينتشي ، يرأى حاله وكل إنسان بلا علم ، بل يجد أنه يعرف جيدا أنه لا يساوي شيئا ، عمل تكتب قصة هذا الشاب وكيف يتعصر صفات العبد من قصة لفرة فترة حتى يصحو ذات صباح فيجده أن الضم الذي يجري في عروقه دم حقيقي ، وليس دم عيد ؟

ويرى أوكونور أن هذا الاعتراف الطبع يدل على أن قصده تشيخوف من معرفة نفسه تلوق المعتاد ، وأنه يوضح التناقض الذي يمت الحياة في أعماله .

وتذهب الكاتبات إلى أن تشيخوف تأثر بالكاتب الفرنسي سي دي موبسان تأثرا ميقا ، وخاصة في بدء تاريخه ككاتب قصة قصيرة ، ويختار من قصص تشيخوف عددا لا يأس به يقارله بقصص مشابهة في أعمال موبسان ، إلا أن تشيخوف كان ذا نظرة إنسانية أعمق وأشمل من نظرة موبسان .



مجلة النقد Criticism

في العدد الأخير من مجلة النقد « فصلية للادب والفنون تصدرها مطبوعات جامعة وبن في الولايات المتحدة » مقال عن الترتيب الزمني والشخصية في الرواية الحديثة من قة الشرق يبين تصوير الشخصية في الرواية في القرون التاسع عشر وتصورها في القرن العشرين . ويخند بذلك مثلا

رواية « دافيد كورفيلد » التي كتبها تشادور ديكز في منتصف القرن التاسع عشر ورواية أمريكية حديثة هي « الباحث في القبر » لـ « ج » « ساليانجر » .

في رواية ديكز نرى شيلا للشخصية الروائية كما يقدمها الروائي التقليدي ، فهي شخصية ذات تاريخ يقدم لنا حسب ترتيب زمني معين ، ففي الفصل الأول يحدثنا دافيد كورفيلد عن مولده ويحدد اليوم والساعة التي ولد فيها ، ثم يتبع هذا بتفصيل أحداث طفولته « شاءه من ترتمها التقليدي »

أما « هولاند كورفيلد » فمن « لجر » « به يبدأ حادثة هذا الكلام » (والمفروض أنه حتى في أسرة مبصرة من أسرة)

« انظروكم تريدون أن تعرفوا أين ولستيدت » وكيف كتب طفولته الثلاثة « وصناعة أبوي ومالها فعلا قبل أن يتجاني الخ » « على طريقة دافيد كورفيلد » وكنتي لا أريد أن أكون في الخوفي من كل ذلك » « وإن أهدكم بتسريح حياتي أو أي شيء من هذا القبيل » « إن أهدكم الآن من تلك الأنيمة الجنسية التي أصابتني في حوالي عيد الميلاد الماضي » «

فالشخصية كما صورها ديكز سلسلة متصلة الحلقات من الأحداث في الزمن ، أما الشخصية بالنسبة لساليانجر « وكثيرين غيره من قصاصي القرن العشرين » فمفسور أو وهي يحوي الماضي والحاضر في بركة واحدة من المشاهد الإسنة أو الجارية حسب الظروف .

يذكر بين لـ كيف يسو دافيد الرجل في هدية الصبي من خلال سلسلة من الأحداث المحددة ، ومن هذا نرى أن للكاتب فكرة مبسطة من معنى الزمن فهو يؤمن بأن الشر لا يد أن يسلم في الحياة لنحو وأن المكرة والهدنة « معقلين » أن الشخصيات المكرة التدرية في الرواية « سينجون يوما أمام الشخصيات المفسدة السريعة » أمثال الفتى دافيد وهذه هي الحكمة التي يسلها دافيد في تاريخه ، وهي الدلالة التي تخرج بها من الحصة

أما البطل في رواية « لجر » فمستحيل أن يتعلم مثل هذا الدرس من حياته ، فهو أولا ينكر الزمن كعامل منظم ، وهو يعد به سبب لدم القليلة « حوالي عيد الميلاد الماضي » إلا أن صورته النهائية في ذهن القارئ ليست أقل وضوحا من صورة دافيد كورفيلد ، فمثل الأيام القليلة مكررة واحدة به ، تكشف أعماق الشخصية ، فالقارئ ينتهر من خلال هولاند البطل ويرى بنفسه كيف يكون غاضبه حاضره وكيف أن هذا الماضي حاضر دائما في التصور ، ولا تؤدي أحداث الأسرع عيد ليلاد البطل إلى لفظة معينة بل تقوده إلى عبادة الطبيب المحلل ، وهذه ضروري في حالة أي إنسان منا إذا خلعت الحياة من عناصر البناء ومن لفظة متشاكسة ، فاحداث ذلك الأسرع لتتأثره دليل واضح على انهيار الشخصية الإنسانية .

وبين الكاتبات أن أحداث الرواية ليست السبب في هذا الانهيار ، التي هي تمتد في فهمه وفي هذا العالم المريب الذي يعيش فيه البطل ، عالم يخلو من أي معنى أو قيمة ، كما تبين لنا كيف يكون البطل هذه الأحداث ويشوهها في بعضه البائس عن قسم قل أن يبعثها .

رواية ديكز كتاب أعمال وأحداث خارجية أما رواية ساليانجر فتصو مشور داخل ، مثل يميل والاول تركن في أعمال وسواوت تدور في عالم فيسيولوجي ملي بالانثيا والأشخاص ويفترض وجود نمط وغاية للكون ، وقد انتظمت فيه الأحداث بحيث نستنتج منها دلالة معينة ، أما النهاية فتركز في العالم الدائم وتعرف بأهمية ماهر خارج أو طاعري يقدم ما يؤثر في العالم

الداخل للشخصية ، وارتباطات الزمان والمكان لم تعد ذات قيمة إذ حل البحث عن ارتباطات كسبرولوجية أسسها . فالقيم هنا خارج إبعاد الزمن ، والاعتماد بالشعور الداخلي بدلاً من الظواهر الخارجية يحذر مائلين من الزمن الميكانيكي (زمن الساعة) فمن أصناف الانشور قد يبدو يوم واحد وكأنه سنة ، وقد يبدو ماحد منذ شتر سنوات القرب من الحاضر



مجلة علم الجمال البريطانية British Journal of Aesthetics (فصلية تصدرها جمعية علم الجمال البريطانية ويشرف عليها هيرت ويسد وهارولد اسبورن وغيرها من كبار الاساتذة) .

في العدد الأخير (شتاء ١٩٦٣) عدد من البحوث القيمة في جل فروع علم الجمال ، منها محاولة لوضع نظرية جمالية سلوكية كتبها الأستاذ « جيمس فييلمان » استند الفلسفة بجامعة « تولين » Tulana بأمریکا وهي محاولة لوضع نظرية في علم الجمال على أساس النظرية السلوكية في تفسير السلوك الانساني وهي مقالة أساسا على نظريات يامسوف وروانسن رحل وسكيتير ، ولتفرض أن جميع أنواع السلوك لا تخرج من الشباع عدد من العجبات النفسية في الفرد .

ويبحث عن « الفن والأبهام » بقلم « ريتشارد ولهم » استنادا للفلسفة بجامعة « كلفن » ، يطرح فيه السؤال التالي (وماحول الإجابة عليه بطبيعة الحال) :

لماذا نجد للفنون التصويرية هذا التاريخ الحافل بالتحفيزات ، لهذا صور دوتشيسر وروينز ولانك ويولي عالم الزوايا بطرق مختلفة ، حتى أننا لا نستطيع أن نفرق بين الصورة وبين الطريقة التي صورت بها ، بين الوضوح والأسلوب ؟ وهل كان من الممكن أن يصور المرميون - مثلا - الجسم الانساني كما يصوره أهل فلورنسا وهل كان هؤلاء يستطيعون أن يرسموا بطريقة الانطباعيين ؟

ويبحث هام بقلم الأستاذ « هارولد اسبورن » (اسطر باب المكتبة الغربية من هذا العدد عن « طبيعة العاطفة في الفن » يناقش فيه الطريقة الثالثة بأنها يمكن أن تنسب الى العمل الفني بعض صفات العاطفة أو الإحساس خلا لا مبيازا ، بمعنى أنه اذا قلنا ان هذه القطعة الموسيقية جميلة فهذا قد يعني أنها فعلا جميلة وليس اسي أما انفسر بلهجة عندما أسمعا أو ان المألأ كان يشمر بلهجة فنعما كتبها .

ويستعرض الباحث في شرح ذلك قائلا انه يعرف جيدا ان المشاعر والمواقف موجودة في الاعمال الفنية متفلة في ذلك مثل الأفكار وهذا شيء لا جدال فيه ، أما هذه النظرية فأنك أو بالأحرى تنفي أنها يمكن أن نذكر العمل الفني نفسه أو جزأا منه متصفا بالعاطفة أو احساس معين . والبحث في يستقصى على التلخيص وهو ملي بمعلومات جديدة عن أكثر البحوث في علم النفس والجمال إذ يناقش كثيرا من الآراء الواردة في هذه البحوث ، وهو بحث جدير بالترجمة الى العربية في الأجل لهذا السبب .

وفي نفس العدد بحث من التجربة الجذالية في الصورة ، وقسم كبير لعرض الكتب الجديدة في علم الجمال والوضوعات المتصلة به ، فيه عرض لعدد من الكتب الجديدة (١٧) القيمة مختلف اللغات لعل أهمها كتاب عن العاطفة واللحن في الموسيقى ، وكتاب سوزان The Biology of Art وآخر بعنوان نظرة في الفن بقلم كتاب وفلسفائيين وقاد وفلاسفة جميعه الاستاذة

« سوزان لانجر » سنة ١٩٥٨ وطورت له طيلة رغبة في العام الماضي .



مجلة الفيلم Film Quarterly

(فصلية تصدر عن مطبوعات جامعة كاليفورنيا) تخصص جزء كبير من العدد الأخير بمناقشة موضوع الدراسات السينمائية ، ولا يعني هذا دراسة فن السينما ، بل التاريخ للسينما والأفلام وكل ما يتعلق بفيلم Film Scholarship وهذا بمناسبة ظهور عدد من الكتب القيمة عن فترات معينة في تاريخ صناعة السينما ، ويرى المحرر أن تشجيع هذه الدراسات ضروري لتحسين مستوى النقد ، ويجب بالتألف والمكتبات أن تعمل على حفظ الأفلام في أرشيف يكون في متناول الباحث ، وأن يجري تسجيل لترات الاسلام كما هو الحال بالنسبة للكتب ويقول في هذا : « لكه حان الوقت لتعلمنا أن توجد جهودها لحل مشكلة أساسية هي التحويل ، فلن الدراسة الجادة أن تقوم إلا اذا لجعت في حفظ الأفلام وجعلها في متناول الباحث » .

لقد حان الوقت لإصعاب المجموعات الخاصة أن يفكروا في اهداء مجموعاتهم للمتاحف أو أي هيئة مسؤولة .

لقد حان الوقت للباحثين في علم الاجتماع والانثروبولوجي وعلم النفس والاقتصاد والقانون والأدب أن يفكروا أن السينما تثير مشاغل اجتماعية وجمالية أساسية في فهمنا للإنسان الحديث ، وإن هناك مصادر غنية لهذه الدراسة .

لقد حان الوقت أن نذكر التعليمات وإجابه في تنظيم البحوث والدراسات في هذا الموضوع ينظم العمل الذي تدرس به الطبيعة النووية أو تربية النباتات مثلا .

لقد حان الوقت أن يزيد الكونجرس من الجسزلية الفنية التي يخصصها لمكتبة الأفلام في مكتبة الكونجرس حتى تصبح أرشيفا يلمح أهمية السينما في البلاد .

ويبقى المحرر يقترح على القارئ عددا من الموضوعات الهامة التي تصلح للدراسة الأكاديمية منها « السينما الفرنسية ١٩٢٠ - ١٩٤٠ » كتاب عن « فن الفيلم » على غرار كتاب « كوك » الشهير عن صناعة القصص ، ودراسات سيكلوجية عن الدوق وأثره في الأفلام .

وفي نفس العدد قائمة بالمكتبات والمجموعات الموجودة حاليا في أمريكا والتي تصلح كمستطلعات للباحث الأكاديمي « مكتبة الكونجرس » و « متلا » « متحف هوليسوود » و « متحف الفن الحديث » و « دار جيمسورج استكل » مع توضيح للمارء عن طرق الاستفادة من هذه المكتبات .

وفي نفس العدد مقال عن « عالم هيتشكوك » يتتبع الكاتب فيه تطور هذا المخرج ، مع صور من أفلامه ، ومقال آخر عن الاتجاهات الجديدة لدى المخرجين الإيطاليين وقسم خاص معرض الكتب الجديدة عن السينما .



المعلق الأدبي لجريدة التيمس Time's Literary Supplement

هذه الصحيفة الأسبوعية أهم جهاز من أجهزة المتابعة في العالم الغربي ، وس حسن الخط أنها لا تنشر على متدربة مايسد باللغة الإنجليزية في جميع الأوقات المرفة (فيما عدا الكتب الجريبة التكنيكية) بل تنصدها الى مايسد بلغات أوروبية أخرى ، والمنتج لهذه الصحيفة صبح على دراية مفصلة بأخبار

الدراسات العلمية والأدبية في أوروبا وأمريكا ، والمجلة التي جانب هذا تنشر كثيرا من الأخبار الهامة من الوثائق العلمية في البحوث المختلفة ، ففي عدد ١٥ فبراير ، رسالة من استاذ بجامعة « مالطا » يكشف فيها عن عدد من الرسائل غير المعروفة حتى الآن كتبها الناقد والشاعر الإنجليزي « كولريدج » أثناء فترة عمله فيها سكرتيرا لحاكم مالطة من يوليو ١٨٠٤ إلى سبتمبر ١٨٠٥ ، وهذه الرسائل ثلاثة مكتوبة بخط كولريدج ومخطوطة في دار المحفوظات العامة ، وفي تحقيق أكاديمي دقيق يثبت الاستاذ الراسل أن هذه الرسائل كتبها كولريدج ولا أحد سواه من سكرتارية الحاكم .

وهي رسائل إلى وزير الخارجية في ذلك الوقت عن الحالة في الجزيرة (وكانت الحرب قائمة بين إنجلترا وفرنسا وكانت مالطة جزءا من النزاع) .

ولا ترجع أهمية هذا الاكتشاف إلى أي قيمة أدبية للرسائل في حده ذاتها ، بل لأنها تثبت أن باب البحث لا يزال مفتوحا دائما وتثبت خطأ الاستاذ الذي أشرف على نشر رسائل كولريدج ورايد مالطة سنة ١٩٣٦ وإعلان بعد الزيارة أنه قد حصر كل الوثائق الموجودة ، كما تظهرنا على العناية والدقة التي يتوخاها الدارسون في حصر كل مختلفات أدب كبير عاش منذ مائة سنة أو يزيد .

يتولى الباحثون اليوم على جميع مختلفاته من أرشيف وزارة الخارجية ومن المقالات المطولة في صحف مشمورة وكلها تفصل من أعضائه ، ولكن امكانيات العلم الحديث لا تقف تجد طريقا إلى حصرها .



وفي نفس العدد مقال طويل عن موجات نشر الدوق والدراسات الأدبية بمناسبة عدد من الدراسات الجديدة عن كثير من كتاب العصر الفكري الذين أهل نجحهم في مطاع هذا العصر ثم يبدو أهم يمدوا يمدون إلى بؤرة اهتمام الباحثين والعامة على السواء ، ومنها دراسات عن الشاعر « فلانزيس تينسون » الذي تمشي كل مدارس الشعر الحديث ثورة عليه .

أما القصص الكبير « شاول ديكنز » فلا نستطيع أن نقول إن لجه قد أفلح حقا في يوم من الأيام ألا أن الإهتمام به قد اتخذ صورا مختلفة بحسب العصر ، فنرى نقاد القرن العشرين يهتمون بخصيص له أقلها معاودة أي أن صورة ديكنز في أذهاننا اليوم تكاد تختلف كلية عن صورته عند معاصريه ، ويسخر الكاتب من اجتثاث بعض الباحثين في تفسير أدب ديكنز تفسيراً رمزياً يختلف من مذهب إلى آخر بطبيعة الحال ، ويصل أعمال الكاتب محملا لم يكن هو ليحكم به يوما .

وفي عدد ٢٢ فبراير مقال المختار بعنوان « الثقافة والغرب الباردة » يمثل فيها الكاتب على استخدام الثقافة لاغراض

ديبلوماسية وزيارة هذا الاتجاه ازديادا واضحا في السنوات العشرين الأخيرة ، ويساقش تسابق كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي للسيطرة على « أسواق » الفكر التي تتمتع وتنمو في « آسيا والهند وإفريقيا » ، وقد أصدرت جامعة « كولومبيا » مجموعة من اللسانات بعنوان « المشاكل الثقافية والعلاقات الدولية » يتضح منها أن سياسة الولايات المتحدة وثقافتها على نطاق واسع في السلام أجمع بدأت في حوال ١٩٢٨ على مستوى تبادل الطلبة والدراسات وما أشبه ، ثم قامت الحرب وتغيرت بؤرة الإهتمام في هذا المجال وأصبحت ههنا التضرعات جرما من سياسة الإعلام التابعة لورادة الحربية أي أنها أداة من أدوات الدعاية ، ظهرت شبكة واسعة من النشر والتفكير لهذا الغرض وأُنشئت إذاعة « صوت أمريكا » ، كما أسست الجرائد والمجسلات لهذا الغرض ، ومولت المحاضرات والحفلات الموسيقية ومحاربي الفنون يذبح واسع ، وبهذه الحرب قامت حركة واسعة من الريارات خرس (لالانيا واليابان) لاتضع هؤلاء الإعداء السابقين بغير المجتمع الأمريكي ، ويقول الكاتب إن وزارة الخارجية البريطانية هي الأخرى كانت ترسل المبعوثين السياسيين المتفانيين ولكن على نطاق أضيق ولم يكن هؤلاء مجهزين بمثل أجهزة الأمريكيان الفعالة من أقلام ومكتبات ومطحات إذاعة ، ويرجع الكاتب الدور الكبير الذي تقوم به أمريكا في نشاط اليونسكو إلى هذا الهدف الدعاية أصلا ، ويتساءل بمسراوة المتقلب العاشر ، حل من الممكن في العصر الحديث فصل التبادل الثقافي عن الدعاية السياسية وهل يجب أن يلقب « البولونوي باليه وباليه الملكي » (الإنجليزي) كأوراق في يد اللاعبين من الساحة ، وهو يعترف أن مثل هذا القفل يبدو بعيد الاحتمال في الظروف الحاضرة وإن كان يلزم كقاعدة - يالسا - بأن الثقافة المن وأهم من أن تصبح دينا للديمقراطية .



ومع ذلك ألاحظ (في مارس) مقال النشأ من كتابات النقاد الأمريكيين عن ألقاب الإنجليزي الشاعر يشكو فيه الكاتب من اتجاه هؤلاء النقاد إلى حشر الكتاب الإنجليزي في مجموعات أو مدارس على طريقة قولهم « مدرسة اللغزبيين » بدون فهم دقيق وعمرة متصلة بأعمال هؤلاء الكتاب ، وهو يتغلب لذلك مثلا ماددا ثلاثة في صف فرعية عامة .

والكاتب يرحب بالقصد والتنقيب من أصحاب لغة أجنبية لأنه قد يسج درحة من الموضوع لا تاح للاندلس في أبناء بلده ، إلا أنه يطلب - معنا - بأن يكون النقاد على معرفة لتصفية بالادب الإنجليزي الحديث ، وعلاقة بماسبقه وغير ذلك ، وهو يضرب مثلا بأخطاء معينة تبدو فاشحة للقارئ المطلع على أعمال الكتاب الحديثين ، ولعل هذه الصيغة أن تجد أذنا صائفة من النقاد وأدعياء المعرفة في كل اللغات .



مجلات

الفرنسية



رسمي يونان

بقلمها :

وصلت بعض المجلات الفرنسية التالية متأخرة من مومعها بسبب ازحام البريد في مناسبة رأس السنة بأشياء أخرى وبمغشها لم يصل أطلاقاً ، كذلك نحن نمشغون لحصر هذا العرض داخل مجال محدود .

ومن المجلات التي وصلت عدداً يتناثر وفيراير من مجلة Esprit ، أسبري ، التي أسسها عام 1944 الفيلسوف « مما تويل مونييه Mounier » وظل مترفاً على تحريرها حتى وفاته عام 1960 . على أن هذه المجلة ما رحلت تستهوي بطقسها ، إذ جعلت شعارها : مجلة تستوحى الفلسفة « الشخصانية Le Personnalisme » في كتابها ضد « الأنظمة القائمة » . فطعم من الخير إذن أن نبدأ بإلقاء نظرة سريعة على هذا المذهب :

كان مونييه يثق مترفاً بوسطاً بين الماركيبي والوجودية والمسيحية ، فهو يعترف مع الماركيبيين بضرورة الانسلاخ الاقتصادي ، ويقول في هذا الصدد : إذا « يتم التخليب لتغير فانظروا أولاً في أجوره قبل أن تتهموه بالآلية » ، ولكنه يعترف كذلك مع الوجوديين بقيمة المشكلات الفردية التي لا تقل أهميتها بل المشكلات الاقتصادية ، أنه يستند الماركيبيين إذ يصغرون أزمة الوجود داخل نطاق الالتزام الاجتماعية ، ولكنه ينسب على الوجوديين قولهم للفرد والزناهم من مأواه الاجتماعي ، حتى ليصبح قريباً الفلق والساوس ، لا يفتح به غير الموت والفناء ، فللماركيبيون لا يرون في الفرد إلا عضواً في طبقه من طبقات المجتمع ، ولا يرون في وجوده إلا حرماً من مراوغ الطبقات . وأنه لجبر لا محير من امتائه لطبقه دور فيها ، وفي امتائه أساليبها في التفكير والسلوك . في حين يرى الوجوديون في الفرد « والمقصود هنا سائر (خاصة) عالماً متعلقاً على نفسه : لكل سره ، ولا سبيل إلى الإفشاء به ، فلذا حاول الخروج من عقله ، لم يكن ذلك إلا تصاعداً ورياء ، والفرد في أصله حره مطمئن ، هو ما يشاء أن يكون ، ويكسر بما يعمل ، لكن هذه الحرية أحب بلفظة أبدية ، فلذا تناقشت حريتان ، فلا مفر لها من الاستعداد ، لأن التفاهم بين الفرد والفرد مستحيل ، فلا مناص إذن من أن نضع أحدهما للآخرى كما تعتقد بينهما صلة . وجوه الوجود الصادق هو الرمي بهذا الفرد .. ولكن مونييه لا يرمي بمسدة الثنائية التي تضع الماركيبي في طرف ، والآخرين في طرف مقابل ، فالفرد متده ليس جسماً متزواً ، ولا روحاً متعلقاً في الفضاء ، إنما هو بجسده وروحه معاً حيوان متعلق على العالم ، ويدان امتدادان لاستقبال الكائنات ، ولسان يهتف ، وأذنان تصغيان لهتاف الآخرين . من هذا كله يستخلص فيلسوفنا ما يسميه بمذهب « الشخصية » ، معبراً إياه عن مذهب « الفردية » الذي كان شعار الوجودية إبان فترتها ، فالشخصانية عند مونييه لا تناقض الجماعية ، وإنما هي الأساس السليم لتقيام الجماعة الحية العميقة الوشائج المتفخمة الأفاق

Communauté هماً والإنسان يفن وذمهم وثق ، هو كله في آن واحد ، وبمعنى واحد ، ولا سبيل إلى فصل بعضه عن بعض ، والشخصانية هي تفتح هذه القومات جميعاً وازدهارها ، فمن الحسافة أن نقل أمر الاقتصاد وصحة الإبدان ، ولكن السخف أيضاً أن نزع أن طبيعة الإنسان تنحصر في هذه الهموم ، وازدهار موهب الإنسان ، لا يكون باستعراق الفرد في نفسه كما لا يكون بالانغماس في غمرة الجماهير ، وإنما هو — على وجه التحديد — حركة دائية بين الانطواء والاتكاش ، بين التثقف الباطني والانطلاق نحو الآخرين ..

هذه خلاصة شديدة الإيجاز لفلسفة مونييه ، مؤسس مجلة « أسبري » . فلا عجب أن نرى هذه المجلة تمنى أشد العناية بالبحوث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، كما نرى من جانب آخر بالشعر والقصة والسر والطفلة والعلم والدين وسائر الفنون ، ولكنها حتى في بحوثها السياسية تهتم قبل كل شيء بالقيم الإنسانية ، فقد جعلت لهذه البحوث في عدد يناير مثلاً هذا العنوان الشامل : « الديموقراطية : حل هي لتكتيك أم قيمة ؟ » . ومن دراساتها الأخرى في هذا العدد ، مقال بقلم « ماني دسكالي De Cestay » عنوانه « علوم ولعميمات Sciences et Mystifications » يستند فيه كاليه — صاحب مؤلف « الحياة من العقلية إلى الإنسان » — أسلوب بعض الصمد والمجلات في عرض الكشوف والطريات العلمية الحديثة ، حيث لا تحري الدقة ، أما لأن الكتاب لا يريد أن يتجشم مشقة الدراسة والاستقصاء ، وأما جرياً وراء التهوريل جذاباً للأطوار ، وأما بقصد إيهام القاريء أن الكتاب سوف يطلعه على أسرار الآنية ، ويقول « دسكالي » في هذا الصدد : إن جميع العلماء بلا استثناء يصغرون بأن العلم ما هو إلا سلسلة متتالية من الفروفي ، يعمل بعضها إلى طرية العتائق المؤقتة . والكتب العلمية المتخصصة شديدة التحز في عباراتها ، فهي حافلة بـ : « بلوغ إن ... ربما كان ... قد يجوز القول ... يبدو لنا ما يبرح الاستعداد ... » الخ ، فلذا افطنت هذه الشكوك بدهان المذهب « .

وفي هذا العدد كذلك دراسة من « باسترنالك » بقلم « هيلين نلتبييه - زاموسكا Peltier-Zamoyka » استهلها بحديث جرى بينها وبين طالبة روسية قائلتها في دار الكتب بـ : « أنا متكية على أعداد رسالة دكتوراة في موضوع يتعلق بالشعر الروسي » .

وها هو ذا نص الحديث :

« كيف أ كنت تعرفين باسترنالك شخصياً ؟ يا لك من محظوظة ! إذن فقد قرأت « الدكتور زيفاجو » ؟ أ أيمتلك أن تأتي لي بتسعة من ردايته ؟ أني مستعدة للتسمية بأي شيء في سبيل الحصول عليها . كلا ! هذا مستحيل ! وأستعاض : ولكن حدثنيني على الأقل : أنتقدين أن باسترنالك كان يعمل بالفعل عمراً طويلاً ، كما يقال في بلادنا ؟ هل صحيح أن ردايته تناقض التلقين السوفيتي ؟ أجييبني بصراحة ، فهذا موضوع يفتقني كثيراً .

« — إن باسترنالك مصري إلى العلى حدود العميرة . لم يكن ماركسياً بالطبع ، فهو يعان ذلك بوضوح في ردايته . ولكنني استطيع أن أؤكد لك على كل حال أن الشيء الذي يتفجر في كل صفحة من الرواية إنما هو هيامة ببلاده .

« هذا بالفعل ما كنت أظن . لقد أزعجت هماً قليلاً من قلب ، لم يكن في وحي أن أتصور أن باسترنالك يمكن أن يخط حرفاً ضد وطنه .

وبعد ذكر هذا الحديث الذي يكشف شيئاً من موقف الشياع التلقين في الاتحاد السوفيتي ، تنتقل الكتابة إلى وصف الجو النقابي الرقيق الذي كان يعيش فيه باسترنالك ، في بيته الأنيق

بقية برهمنكتو ، حيث كان يلقى نخبة من رجال الفكر والنشر والوسيطيين . لم تطفئ إلى تعطيل فلسفته في الحياة ، وموتمه من التطورات الجارية في بلاده ، للتدليل على أنه لم يكن قط منكرا رجحيا ، وإنما كان يتطلع بالمثل إلى المستقبل . ونشر في هذا الصدد أمثلة كثيرة من مسرحياته فيما يرى بينهما من أحاديث . ومن ذلك هذا التصريح :

« إن مرحلة عظيمة قد بلغت الآن ختامها . وما سوف ينتج بعد ذلك شيء جديد كل الجدة . وهذه المرحلة التاريخية التي اختتمت الآن قد بدأت في الثلاثينات من القرن الماضي ، عندما استحوذ على ذهن الإنسان الوعي بقدرته التكتيكية : الثورة الصناعية والعلمية ، والاختراعات التي لا تنقطع ، والفساد المسافات .. الخ . وقد ساهمت الماركسية بدور لا شك فيه في التطور الذي جرى خلال تلك الآوام المائة والثلاثين ، وبخاصة بالنسبة للمكثريين الروس ، إذ قد قدمهم على التخلي عن الرومانسية المثالية ، فكان رد الفعل أن اكتشفوا قيمة العقل .. ولكنهم مضوا في هذا السبيل إلى حد التطرف ، إلى حشد الخيال ، إلى حد سيطرة التجريد البحت (يتخذ التجريد النظري : التوابع الماركسية) الذي ضحي باسمه كل شيء .. ولا جدال في أنه قد تمت أشياء طيبة عندما ، لقد أفضت بشأ الثورة إلى أمر يمكن أن يؤدي إلى نتائج بالغة الخطر : وهو أنه لم يعد في وسع إنسان الآن أن يعتقد أن المال يمكن أن يعالج جميع المسائل . ومن هنا أن نلقى بذلك ، فهو حقا حدث تاريخي ذو مغزى طيب . وقد مرت الأربعون سنة الماضية ولكنها يوم واحد ، وفي التناهي أنجز عمل جبار . وربما ينبغي الآن كذلك أن نستريح . وسوف يبنى من الثورة شيء كاللون ، أو كشمس موسيقى لا يضيئ . وحتى أن كنا قد قلنا كثيرا : **ههنا أحسن لأن الألم طيب ، إذ لا خلق بلا ألم . وهذا اللون هو الآن لون حياتنا .** إن الأفكار التي تمت في بناء المجتمع قد أصبحت واقعا لايتأثر بوجه فيه . ولكننا في سبيلنا نحو شيء جديد ، فهناك قوة تجعلنا خارج عالم التجريد هذا ، وذلك هو ما يمشي بالخير » .

وبلغنا عدد فبراير من مجلة « أسيري » بزيارة شعيرة شبيهة بحرية للكتاب والشاعر الجزائري « كاتب يس » . ولكن الرواية رغم قلبها الغرامي .. إذ من شخصياتها مثلا : « سحابة دخان » و « سود حقد » - مغممة بالإبغاءات الموحنة للواقع الجزائري .

وفي هذا العدد كذلك دراسة طويلة بقلم « هوبير جيتو » من « دورنمات » Dürrenmatt الروائي السويسري الذي غزت مسرحياته في السنوات الأخيرة مساحات أوروبا من فاصوليا إلى لندن (وقد حدثنا منه السيدة هدى حبيشة في عدد مارس من « المجلة » ولخصت منه رواية « علماء الطبيعة ») . ويرى الناقد أن « دورنمات » - وهو لم يتجاوز الثانية والأربعين - قد استطاع بما أنه حتى الآن أن يقدم بالفعل حلا طريفا لمشكلة الكوميديا في هذا العصر ، أو بقدر يصحكن من محامات وأكلام قديمة قدم الإنسان ، ولكنها أصبحت اليوم بائلة بالخطورة بسبب شناعة مواقفها والساع مدى هذه المواقف . وأنه ليصحكن بالزعم من كل هذه الشناعة ، وبالزعم من الهلع الذي يشهده في نفسه . أن يضيئ الكاتب فيحمل معنى الكوميديا وفطروها من مهد أرسطو ، وبعد ذلك يضيئ معنى مسرحيات « دورنمات » لاستخراج مغازيها الفلسفية أو الاجتماعية .

وبقصد ما تعني مجلة « أسيري » بالبحوث السياسية والاقتصادية ، تعني مجلة « Etudes » بالبحوث الدينية . ولا يخطئ في ذهن القاريء مدلول هذا الوصف ، تقول على الفور أننا لنلقى في هذه المجلة بأشراق نيرة إلى الماركسية والفرويدية والصوريالية مثلا ، كما لنلقى عبارات من هذا النوع : « إن الخطيئة عند جوفانتو (مؤلف مسرحي حديث) هي بمعنى ما أدلة من أدوات الحقيقة ، فهي إذا عاشها ألوه حتى

الغاية » البديل الوحيد الممكن للقداسة ، ونضع مثلها الإنسان في قل الله .. »

وفي عدد فبراير من هذه المجلة مقال قيم بقلم « جان دانيلو Danilou » عنوانه : « البحث عن أسلوب » . والمتصور بالأسلوب هنا شيء أقرب إلى القبالب أو النسق المعنوي . ويبدأ الكاتب مقالته بقوله : « أننا نلاحظ في هذا العصر عددا من الظواهر المتماثلة في شتى الميادين » سواء في ذلك الميادين العلمي أو الفني أو الخلقى أو الفلسفي .. فتزني من ناحية أن ما كان يبدو للأجيال السابقة في حكم المسلمات ، يوضع اليوم موضع السؤال ، ونزني من الناحية الأخرى سعيها إلى عقد الصلة بالواقع ، أي بالإنسان في وجوده المعنوي .. وعندما تولى « بروست » و« هوف » « جاك رينير » أعماله بأنما « شتات من اللغات Debbande d'aromes » . وهذه الصورة تنطبق على العصر الراهن ، فالشعر بالتفتت سمة معينة من سمات هذا العصر ، وجرعه الأحاسيس الباتين بين التجربة الفعلية التي يعارها الإنسان في الحياة ، وبين القوالب أو المصورات المتواعدة . وما لاحقه ويلبير بصدد بروست « أنها هو نوع من التفتت للصورة التماسكة التي كان يرسمها الإنسان لنفسه فيما سبق » وبشيء الكتاب العيس سطره إلى التفتت في الأدب الحديث ، وفي التفكير المعين ، والسلاود ، والسلاود السياسية .. ولا يرى الكاتب في هذه الظاهرة نوعا سلبيية بحت ، لأنها ترم إلى أحيان كثيرة إلى السعي للوصول إلى جوهر الأمور ، كما أنها تمهد لأنثاق القوى الحية الجديدة . على أن هناك عوامل تعمل الآن لتخرج من مرحلة الهدم السابقة إلى مرحلة البناء ، والعمل التجوهرى - في رأى الكاتب - هو ما يسمى « برون التادبع » . الفلاحات الأخيرة « كتشوير القليلة القوية والحرب الكورية وكوبا مثلا ، يمت في النفوس الشعور بالتضامن وتشيرير الأحساس بوحدة الإنسان » .

وفي هذا العدد كذلك مقال بقلم مارسيل برون Brion من الفن التصويري في الشرق الأقصى ، بمناسبة المعارض الخامسة في لالة متحف بياريني للثنين الصيني والياباني . ويشير الكاتب في البداية إلى ما يلاحظه المشاهد الغربي من عصر إلى لقوق الفن الصيني ، يقول أن هذا التدوق يحتاج بالفعل إلى مران بصري وتفسى طرييل ، لأنه فن حميم المسئلة بالشعر والمجازيفرعا ، ولا يعطى بأسأره قط للفترة العابرة ، بل يقفني التامل المعين في أصاق الصولة وفي أصاق النفس في آن واحد . ثم يتطرق الكاتب إلى بيان المراحل الهامة في تاريخ الفن الصيني ، مشيرا إلى عصورات كل منها .



ولنتفكر في الختام ، ما دنا يصعد الحديث من الفن ، إلى أنه قد ظهرت مجلة فنية جديدة بعنوان « لاجاليري دبراز La Galerie des Arts » وقد صدرت هذه المجلة في الأصل الفرنسية ، ثم صدرت منها طبعة أخرى بالأملة الألمانية ، وأعلنت أنها ترمع إصدار طبعات بلغات أخرى . والمجلة تمنى بوجه خاص بالزهرات الحديثة في الفن ، فلي المد الرابع الذي بين أديبا ، مقال من الصور الفرنسي الحديث « مارسيل شيندر Schnelder » الذي يشبهه الكاتب « ميشيل واجون Ragon » بالقلود الروسيتي الحديث شونيرج ، ومقسمال «خر من الفن الأيطالي منذ نهاية الحرب الصولة الأخيرة » من الحلقة الرابعة من سلسلة مقالات من نشأة الفن الحديث ، وكذلك مقال من التناسي الذي جرى بين باريس ونويوروك خلال الفسسين سنة الأخيرة في سبيل رعاية الفن الحديث .. ويرى الكاتب أن محاولة الفنانين الأمريكيين الإنفراد بأسلوب أمريكي مستقل كل الاستقلال من التجارب الخصبة التي تجري في باريس ، قد أضف إلى إجابات الفن الأمريكي في السنوات العشر الأخيرة ، ولكنه يعتقد أن القابليات التي جرت حديثا بين شباب الفنانين الفرنسيين والأمريكيين يمكن أن تلاى لمارعا في ولة جديدة .



قبل ٦٠ سنة...

اعداد: اسود الجسدي

بقلم جرجي زيدان

اكثر ما آله المشورة شعرية : أشهرها رواية (المسروقة والوفاء) وهي رواية تحليلية تحليلية خيالية دل فيها على قدرته في النظم وسعة معرفته بالانعام . أساسها حكاية حنظلة الطائي مع الملك النعمان في مصر الجاهلية . صدرها بقضية طويلة بين فيها الاحوال التي يجب اتباعها في هذا النوع من الروايات .

عنى بتفصيل كتاب « كليله ودمه » وفسر الغريب من الفاظه . وصاح طبع من لماء قريحته ديوان « نسمات الاوراق » ولبسه اكثر مناطق من نهج وهرات ونوايرج ومذائع وحكم وادب من ما يزيد على ٢٦٠٠ بيت .

ومن مؤلفاته التي لم تطبع كتاب (الوسائل الى اشياء الراسائل) في اصول الانشاء . ومنها (الصبح بين الهام والضحك) وهو مصمم لم يسبقه أحد الى مثله جمع فيه من اللغات اللغات العامية من اللغة الفصحى . وقد رايناها وحده المطبوع في مصر على جمع تلك اللغات يوم جاء مصر للمرة الثالثة وترجمها في ذلك الأسلوب فائدة كبيرة .

(المقتطف) :

حروف الطبع العربية

جرت العناية مجرى غيرها من الاعمال وكان من نصيب العربية ان صنعت لها حروف الطباعة فلبسها صنعت لآكثر اللغات لان احلها اعتبرا بذلك بل لان آمال أوروبا كانوا يهتمون بكتب العرب وعلوم العرب فلم يكتفوا يستنبطون الطباعة ويشعرونها في بلادهم حتى صنعوا حروفا للغة العربية وطبعوا بعض كتبها القديمة الكبيرة . وأما ما ينقص هذه الكتب ومنها قانون ابن سينا طبع في مدينة رومية سنة ١٥٩٣ في دار الطباعة الطيبة وطبعه واضح جدا وحروفه متصلة بعضها ببعض أحسن اتصال . وهي على استواء واحد في سبكها فلا يظهر بعضها غائرا في الارتفاع وسطها غير غائر فيه .

وكان الطبع العربي معروفا في أوروبا قبل ذلك فطبع كتاب الرامسر في مدينة حوى سنة ١٥١٦ وطبع الانجيل العربي في رومية سنة ١٥٩١ وانتشرت الطباعة العربية في كثير من المدن الأوروبية فطبع الانجيل العربي في هولندا ١٦١٦ والتوراة العربية في باريس ١٥٦٤ وفي لندن سنة ١٦٥٧ ووصلت الطباعة وحروف الطباعة العربية الى جبل لبنان فطبع الرامسر في طباعة الشوير سنة ١٦١٠

ثم اهتم الأوروبيون بتجديد الحروف العربية فلبست أولا ما تارة في أشكال مطبوعة مائلة التي أنشأها المرسلون الأمريكيون منذ

أبريل ١٩٠٣

مصر مئتين سنة وبلغت أعلى درجات الانقراض الصناعي في حروف مطبعة باريس .

الا ان الذين صنعوا حروف الطباعة العربية حاولوا تقليد البعث تماما . وكان الخط قد ارتلى كثيرا فلم يخطر لهم أنه يمكن فصلها وبقي غروقة وقد رأى أصحاب المطابع العربية من قديم الزمان انه يسهل اصحاب بعض الاشكال التي تستعمل في الخط ويهيئ الطبع العربي واضحا فاصلا كثيرا منها حتى صار الطبع على ما تراه في الحروف التي يطبع بها المقتطف .

الا ان مطبعة بولاق ظلت محتفظة بأشكالها الأولى حتى انتدبت الحكومة المصرية لجنة تنظر في امورها وفي كيفية اصلاحها . اشترك فيها حمزة فتح الله وأمين سامي وأحمد زكي . بك . سكرتير مجلس النواب وشيخو نتيجة بعثهم في رسالة وجيزة .

وقد اثار العرب ان من الطريقة التي رويتم في ابتكار لطاعة العربية نظرا الى صعوبات كثيرة متشابهة تعدد اشكال كل حرف من الحروف الهجاء بحسب موقعه من الكلمة وصورة حركات بعض الحروف ولابد من بعضها .

ومن أجل هذا اضرب أكبر المطابع في أوروبا للبحث في اللوا والوحيد المقبول الا وهو تسهيل الطباعة العربية . فما زال اصحابها يواصلون السعي وراء هذه الغاية حتى توصل بعضهم الى تخفيض عدد الحروف لتدرج فيطوون عليها . وان اللجنة انتدبت اثنين من اعضائها هما شيلو بك وأحمد زكي بك ليدرسا في أشهر مطابع أوروبا التقدم الذي وصلت اليه .

وكانت حاموية أحمد زكي بك متعلقة على الاصح بالنظر في اختصار صندوق الطباعة وتسجيل جميع الحروف . وقد توصل به البحث والتدقيق الى تقليل عدد الحروف اللازمة للطباعة الى ١١٢ بدلا من ٢٨٢ المستعملة الآن .

وزيادة الوثوق كلفته اللجنة بعمل تجارب وحاضرات يومية في مطبعة بولاق استمرت ثلاثة شهور وكانت نتيجتها ناطقة بالفصح بيان على ان الطريقة التي اختارها تكفي من كل وجه لجمع أي عبارة عربية أو تركية أو فارسية مهما كانت صعوبتها الخطية والطباعة .

ثم عهدت اللجنة الى جماعة من مشاهير الخطاطين البسامين بكتابة الحروف تحت مراقبتهم . واشاد زكي بك بالاقتصاد على ١٢٢ حرفا و ٤٦ علامة بدل الحروف النسخ مائة التي تستعمل في مطبعة بولاق .

وقد اقتضت الطريقة الجديدة سيحود هؤلاء كثره ألفهم حصول وفي في المستعملة لا يقل عن ٢٥ في المائة وانه يتبرهن عليها جميع المعارف وترقية الانكار سبب رخص المدن الكتب .

(المشرق) :

مقالة لارسطو في التدبير

نقلها عيسى بن أبي زرعه المتوفى ٣٩٨ هـ

أما بعد فإن حقا على الماثل أن ينظر إلى محاسن التدبير وصوابهم وموافقتهم في منافعهم ومضارها . ثم يلتفت للنافع والبد من مثل ما يجمعهم ويقى المضار عنها من مثل ما يضرهم ليقول الأمور ويحافظها ويحفظ بين طبقاتها حدودا تراعى بينها . ثم يأخذ لنفسه آلة تأديبية في أحياء طم ما دام من الأمور بالمعدل واستعجاب ما جعل بالتعلم .

ثم يكون تأديبه لنفسه في غير وقت واحد ولا معلوم . فإنه واجد في كل حين من أحواله وطبقة من طبقات الدهر الذي هو رأيها أو في حال من حالات نفسه التي يتحرك إليها من هروب الجود والهرول والفرح والنحر والافاقة والطمع موضع تأديبه لنفسه وتقليد لها حتى لا يكون لأهل طبقة من الطبقات رفعة كانت أو رصمة عليه في طبقتهم التي يشاركون فيها فضلا . فضل « فإن أمرا لا يتيسر أن يكون له فصل على أهل منزلة من المنازل التي فوق منزلته . ليس بفضل . فإن التماس الرأفة بالرأفة تخفيف بالرأفة وتزوير النصب . لأن تأديب المرء نفسه داعية إلى ثلثه « ال « الأرمين أن كان ذا رفة وجعله في الأخسرين أن كان ذا حزمية ..

(المنار)

من كلام الشيخ محمد عبده

في دروسه بالأزهر

المادة والدل خلق شيئا من أخلاق الدلائل بالإنسان يتفكر بالإدب والمزعة وأصل المادة فيه معنى اللين كذلك الفكر الذي والدل فيه المصعوبة وإذا تهيئت المادة وجدتها لتألف من هذا الملقى . صاحب هذا الخلق لين يمدد لكل نامل . ولا يأبى صميم شائمه . غير أن هذا الخلق الذي يهون على النفس قبول كل شيء لا يظهر أثره غالبا على اليدين وفي القول إلا عند الاستدلال والهمز وكثيرا ما ترى الأدلاء تحسبهم أعزاء . يحسبون من مشيهم من الكبر . ويهاونون بما لهم من سلف وآباء وريسا فأمرهم من لا يمشون سطوته من الأعلام .

ولكن متى شعر الدليل بنية في نفس الناس أو طاف بهنجه حيال يستدعي الاستدلال واستكان وطهر السبكوك على يده واشتمل الغشوع على قوله وقوله . وهذا الأمر الذي يسلم من النفس على الذين هو الذي يسمى المسكنة وإنما معنى القفسر مسكنة لأن أفعال المحتاج تضيق حركته وينضب شاطفه فهو يمدد ما يمد عزوه كأنه يقر من عالم الصدم فلا تظهر فيه حاجة الأحياء فيسكن .

(الضياء)

التاريخ بالشعر

يقلم عيسى أفندي أسكندر الملوغ

هذا في ذائق يجب أن توضع عليه يد السلاسة والإسجام بحيث تكون كلمات التاريخ مستقلة بالمتى مرتبطة بلفظة التاريخ خالية من الضرورات والجوازات الشعرية ولا سيما مثل ما يحتل ويحب أن يقع فيه التباس . ويجب أن نحس فيه الصورة اللفظية بحيث تحسب الآلاف القصورة ياء حينما وقعت

والهمزة حسب الحرف التي تكتب به وإن كانت بدون حرف فلا تحسب شيئا وثناء المربوطة تحسب كالمتوسطة إلا إذا وقعت عليها تحسب ماء والحرف المشدد يحسب واحد وهمزة الوصل تحسب ألفا . وإن سقطت لفظا إلى غير ذلك مما أصبح مألولا .

وأذا كدت الكلمات المؤرخ بها غليظة تقرب من الإجابة أكثر وأحسن التاريخ مألوكا شطرا أو خطرا وكلمة أو كلمتين وديما جاء التواريخ بيتا كاملا فيجب أن يشار إليه في سابقة . أما طريقة نظم النشابة والمشرى تأيها في بيتين فهي أن تصنف السنة المراد تاريخها فتجعل كل شطر من الأبيات صعب يكون مجموع كل مصحفة نصف . ومجموع المهمل نصف آخر . وهكذا تفعل بالانحصر الثلاثة ثم تستخرج التواريخ النشابة والمشرى من الطريقة التي تقدم بيانا .

ومن أغرب ما طمعت عليه من التفصائل الداربية ما نظمه الشيخ محمد قباد التواريخ مسطرا قصيدة بشر بن أبي عروالة الشيبه . ويستخرج منها ألوانا من التواريخ لسنة ١٢٧٦ هـ ويقولونها قصيدة أخرى يستخرج منها كثيرا من ذلك مما يلا على قوتها عارضة هذا الصنف .

والأم هي سنة وثلاثون بيتا والمزولة ثمانية عشر إذ يخرج من كل بيتين من الأم بيت من المولدة . ومطلع الأم :

خير حام مجده مجير الميبد حافظ خيرا مجرى لعبد المجيد
حافظه من عشار حميد برجله منتج حميد عرف ربي اليهود
أما مطلع المولدة فهو :

خير حام مجير عبد المجيد من عشار برجله حميد حمود
ويستخرج منها ألوانا من التواريخ لسنة ١٢٧٦ هـ ويؤنلونها منها تاريخ . ويتخذ كل شطر مع مهمل غيره أو مصحفة تاريخ وكذا صميم كل شطر مع صميم غيره أو مهمله فتجعل هذه التواريخ من قسم الفصل وتضم من كل شطر إلى مائتي سائر المنطوق على سبيل .

مجلة السيدات والبنات

العدد الأول - أبريل ١٩٠٣

زوزا أنطون حداد - الإسكندرية

بما أن صاحبة هذه المجلة هي حديثة عهد في هذه الصناعة الصحفية الصعبة كان من الواجب ألا تكون مجلة السيدات والبنات أضعف من مجلات الرجال . فقد اختلفت شقيقتها منثى . الحاسة . فرح أنطون . صناعته لها في هذا المشروع . ولذلك فتمت . الجامعة مع كثرة اشتغاله يهر في هذه المجلة ينشئ الأيوان وغرض هذه المجلة نشر كل ما يفيده نشره للسيدات والبنات وهي لا تليح في غير مباحثهن ولا تشر رسائل لغيرهن .

لوسي ستون بلوكال

زعيمة المطالبات بحقوق النساء في أمريكا

ولدت في ١٨١٨ في حي تشوسترس في الولايات المتحدة . وقد كان أبوها في سعة من العيش وقادرا على إرسالها إلى المدرسة كما أرسل الصبيان لإزاد ذلك . أن العلم لم يكن مباحا للبنات في تلك الأيام . فلما رأت لوسي عدم قبول أبنائها بتعليمها وكلت إلى نفسها الاعتماد بذلك فقصبت لتلقت آثار الكور والكوروش وجوز الهدى في أيام الصيف وتبعها وتشتري بقصمها كتابا

وكتوس ليلا تم ولدت على ذلك حتى أصبحت قادرة على التدريس في المدارس الابتدائية فدخلت تعلم قصد جمع مال تكفل به إحدى الكليات ودخلت الكلية وكانت تجمع نفقاتها من أشغال تشغلتها السيدات .

وكانت تطبخ طعامها بنفسها وتكس من الثياب إسطها . ولم تنحب لبيتها في مساء الأربع سنوات التي أمضاها في المدرسة . فلما اشتهت دروسها المالية طلب اليها أن تكتب خطاها الهائل كناية لاه لا يجوز لها أن تلوو بنفسها . إلا حين أحد اليين لقراءت . فلما سمعت ذلك غضبت واستغنت عن الخطاب النهائي .

ولا ريب أن هذا الضبط كان من شأنه أن يرد تطور عبده السيدة من النظامات والمبادئ التي كانت يومية مألفة في أمريكا . فاعذت في محاربتها . فالتقت بعد ذلك بسنة خطبة حقوق المرأة . جعلت فيها حيلة شديدة على استبعاد الرجال وظلم الشرائع . ولا تزوجت لم تسم باسم زوجها بل بقيت معروف باسمها القصوى .

طلت مستعمرة في الخطيبات حتى عام ١٨٧٠ حيث عشت مساهمة كمدرة جريدة نسائية في بوسطن ثم أصبحت مديرتها . فصار لها شهرة عظيمة وعهدت زعيمة النساء الأمريكيات اللواتي طالبن بحقوق كحقوق الرجال في كل شيء . وتوفيت لوس في بوسطن ولها من العمر ٧٦ سنة وقد ألزمت أصالتها في أفكار السيدات الأمريكيات ونهت عن إل حاسوبن تنبها شديدا كانت تنجيها ما وإبناء من أخلاق المرأة الأمريكية .

أجواب الحلقة :

- × الام والولد والمدرسة .
- × المنزل والطبخ والمائدة .
- × النساء الكلولات .
- × أخيار لسا العرب .
- × صحيفة الأرباء .

مجلة المجلات العربية

تراجم الأعلام

بقلم : محمود حبيب

وحم الله الفيلسوف القائل : أن حياة الام بتقدير الأفراد حق تدرهم . فإن هذا القول - والنق يقال - خبرة مناجاة في الإقبال . ولكن كيف تقوم الأمة بتقدير الأفراد لا لا سيبل لذلك سوى نشر الجرائد والمجلات لتراجم حياتهم وذكر أعمالهم حتى يعلم بها مجموع الأمة فتعرف بعد ذلك مقدار رجالها وحق تبرهم نسبة ما وصلوا إليه من علو المدارك ورفعة الشأن .

على أنه سبق بعض الجرائد والمجلات نشر تراجم كثير من المصريين ، ولكننا نأسف لعدم اطلانا على ما يستحق الذكر في تراجمهم ولا يدع في ذلك ولا عيب لأن أولئك الذين نشرت رسومهم وتراجمهم إنما نشرت لأجل اكتساب بعض المال منهم ولكننا نرؤ أنفسنا من هذه الغاية .

إذا ماظهر في العالم المتكلمن شماس أو كاتب أو صحافي يارع أو حقوقي متفلس أو مكتشف أو مخترع وأبنا مصنف انقرب قامت كلها لتتميمه وشهد أروه .

وهذا أهون رستن الشاعر الفرنسي لم يطر صيته في مشارق الأرض ومغاربها إلا بفضل الصحف وحيلة الأعلام .

ولننظر إذا نظرنا إلى رجال عصر الدين انتقلوا إلى عالم القضاء عند أحد قريب فقط أو الذين لم يزالوا أحياء يرزقون لوجدنا فيهم مئات من التواضع في التمس والطب والأشياء والمصنعة ولكن تنافل الصحافة عن نشر أعمالهم وشهد أروهم يتسبح فضلمم فيتسبون وتضفي معهم آثارهم .

على أن لنا كلمة ترشها إلى توابتها وعلمائها الأفاضل لاتنظروا تنقل على أسماعهم أو أنهم يافقون منها وهي أن الأيام لمسر والإعوام تكر والناس محرومون من مطالعة شيء مما تجود به مرائع أولئك الطمأنه إلا إذا استثنينا نفرا قليلا منهم يمدون على أصابع اليد الواحدة كاصحاب العزة تلمس بك أمين ولحنى بك زقزلو ومحمد بك فريد ومحمد بك فريد وجدي ولغسيلة علاتنا الفضال الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية .

وإذا اعتدوا أولئك التواضع عن نشر بعض المقالات في الصحافة المصرية يدعرو أنها ساطعة الحرمه والكرامة فليست كل المجلات والجرائد ينطبق عليها هذا القول لأنها ليست كلها على السواء في المشرع والأشياء .

وتنتج الآن باب البحث لكل كاتب أو أديب وسنبدا صيدا للعدد بترجمة حفرة صاحب المزة الفضال « عمر بك لطفي » الحبيب والشهير والقاوس المتضلع وكبيل مدرسة الحقوق في العاصمة ، شاكرين لك حفرة الفضال عزتو لطفي بك السيد أحمد وكلاء النائب العمومي في محكمة بنى سوف الذي مدنا بعملوانه الكثيرة عن موزه وأجبن من سائر الأفاضل رالأديب أي يرافونا بما يملونه من تراجم حياة الأشخاص وهم بدر قليل من التواضع : الأستاذ الأكبر الشيخ محمد عبده ، على باشا وقائمة : اسماعيل باشا الطلي ، أحمد لنحى بك زقزلو ، يحيى بك إبراهيم ، أحمد بك الحسينى ، خليل بك إبراهيم ، إبراهيم اللقاني ، إبراهيم بك الهلباوى ، فخري بك بالاستشفاء ، أحمد بك عظيم ، وفي السراء : أحمد شوقي بك ، ومحمود باشا هاشم البارودي ، واسماعيل باشا صبرى ، وعبدانق الحقيق الزمانى ، وحافظ أفندي إبراهيم ، والرحوم عبد الله نديم ، ومن رجال الطب : عيسى باشا حمدي ، وسالم باشا ودري باشا ، وإبراهيم باشا حسنى وحسن باشا محمود (١)

اتيس الجاييس

« من أدب امرأة : بقلم لبيبة هشام »

طالعت هذه الأيام رواية « كله نصيب » لكاتبة الأدب نلولا الهندى العداد ، فالتفتها جامعة بين حسن التمييز وأصباية الرضى ، ولا سيما في شرح أحوال الشرقيين عموما والسيدات خصوصا .

إذا ماطل كاتبة النقال من محبا آدابهن فأوضح الفاسد من مبادئهن وأزلياتهن وأشار إلى التجهج من تصرفاتهن وحركاتهن نسبيا ذلك إلى جيل الأوالدين وسوء تربيتهم وتقصير المدارس وفستة طرق تمثيلها .

على أننى استأذن حفرة الكاتب في إبداء بعض ملاحظات مررت بخاطري إثر تلاوتها فرمت البائنا تنمة للفايدة . لقد أسى حفرة في جملة ماسطره في كتبه المديد من معاصلي الانتقاد ، ما خص به النساء من عبارات النصح والإرشاد .

١ - شم العدد دراسة مطولة من مؤلفات عمر بك لطفي من ص ٢١٦ إلى ٢٢٢

على أن ليجته لم تعمل من قسوة قد يجرح كبرياء السيدة ولا سيما الجملة وتيمت فيها النور من استنباط المسألة في حين أن القصد ترقيتها فيها وبصورتها إياها لتستفي بنورها وتسترد بهديتها فضلا من أن الانتقاد يكون أشد وقفا على النفس وأظم تأثيرا على العقل إذا عرفت لدى القاريه أشخاص الرواية وسردت أمامه أحداثهم وجملة أحوالهم ثم تركت له حرية الاستنتاج والحكم دون أن يرى للكاتب رأيا قد يشغله من السقطة إلى النظر في مكانه من الإساءة فإذا ماأشتم منه شيء حدا أو تعامل بهد أقواله ولم يصح اليها .

لم أنه أورد بعض أحاديث مجزئية مما لا يخفى عنه مجلس في هذه البلاد ، واكتفى بهذا القدر دون أن يتجاوز إلى ماورد ذلك من أظهار مضاره بحيث يتضح للسيدة وجوب الاعتناء بها من هذه السقطة واستغلالها بما هو أهم منها من الأمور الآتية إلى متلفتها وصيانة مقامها .

وما سوى ذلك فإني لا أعرض لانتقاد شيء من أقواله إلا لصدى استغللت نظر المؤلف إلى ما يبلغ به درجة كمال من خدمة بنات وطنه وأرشادهن إلى ما فيه مصلحتهن .

وكيف كان الأمر فإن أحسن واسطة لثرفي آداب التجمع هو انتقاد محمد الجسسين للأخر وأظهر ما يراه فيه من العيوب ليسرع إلى اجتنابها والله لا يفسح أجر المحتدين .

نشرات الفنون

محررها أحمد حسن طيارة * بيروت *

مهمة الجرائد

ولطيفة تهذيب هذه الأمة ، لا أرى أجدر بهذه الوظيفة من أصحاب الجرائد ، فهم هذه الأيدي المعجزة التي تروى نصبا وبقدرة لموت .. ولكن جرائدنا تصغر في ظل هذه الوظائف وتقل ، لأنها غير مهذبة . فالأولى تهذيب أصحاب الصحف .

فالأحرى بالجرائد قبل أن تصدى لتعليم العامة وتهذيبهم أن تعمل في نفوس أربابها .

بالله ما قيمة جريدة تصرح اليوم فلانا على أجر تأخذه منه ثم تلمع فلما حين يمتنع من دفع ذلك البرطيسل إلا الإكراه والنختر ، فلذا ربما ما صابها على القاريه ودعا بكل أنفة وعظمة فيظن أنه ضر في تخفيف القاريه فيمدها إليه مضمنا متوانها باللقاب الشرف والتكريم فيردها بعد أن يكتب عليها شدة فجزره من كثرة المراجعة والمحاولة .

إن عامة نوما يقرأون الجرائد لأسباب منها النظرة بصرفة القراءة والتكلم في السياسة وهو لا يفهم ما هي حتى يقال أن الرجل واسع العقل يترك دقائق الحركات ، أو ليصيب فيها قناعة يكتفه بها نفسه ، وهذا الفريق متدى هو أصحابهم عللا لأن أولئك لا يربون من هذه القراءه إلا تقليد الأكابر وبلوغ مرتبة « فك حروف الجريدة » .

الامم

محررها أحمد حسن طيارة * بيروت *

التعليم في دولته عجيب غريب ، ومعتنى عريق - ذلك أنك إذا ذهبت إلى الأهر مثلا ترى ساداتنا العلماء يلقون دروسهم على متن معروف فيتلقها الطلبة كما تتلقى آية حفظ الصوت « الفونوغراف » صوت الصوت وتؤديه برسمه وتواتجه من

غير تصرف ولا نظر ولا بحث ، فكانت من أسياس نحره متكافئة في ترميد الحركة والآلات تؤدي وظيفة التولاب متماسكة في ترجيح النظم .

ومن العجيب أنهم يقولون أن لكل علم حدا ومطلعا وغاية ، والمبادئ العشرة مشهورة لديهم منظومة منشورة فلا تدرى لأحوالهم حدا ولا مطلعا ولا غاية . مع أن الأمم الحية تتعلم لتعمل وقرأ سطور المستقل في صحيفة الفصل وترد ذلك بتجيز في الظروف ودراية في التصريف فنرب من شماتة الحياة ببيان صحيح تنضح به سيل السيادة والعمران .

لما نحن فكالمصورة للتحركة لا رأس ولا عقول ولا ميزان ولا تصرف في غير التطرف . أحكمتنا قنا واحدا هو فن التقليد وعلم السلوك ..

الجوانب المصرية

جمال الصباح : بقلم خليل مطران

ليس لطالع الصباح في مصر من البهجة ما لها منها في الأنهار الباردة وشعرها أيام الربيع .

ذلك لأن في شتاء مصر جانيا من ربيعها وهي الصيف جانيا آخر ، وهكذا تتداخل الفصول فلا يكون لكل فصل رونقه الخاص به .

وفينا هذا ليس مجردا لجمال الصباح في مثل هذه الأيام وقد رأى قديم الساء ومما الجور والوكى النسيم ودفء الهواء ولطف الزور .

فلا والله أن نحب هذه النعمة ولكن دوامها يجعل النفس على غير محلها ويضيق بها إلى غير طمخ .

على أن جمال الصباح في مصر لا نساك منه نحن الذين نراه كل يوم ولكن نسأل منه الاجنبى أو الاجنبية .

من كى يصفرة هذه الاجنبية الصنداء فاسالها .

أرباها قد خرجت مبتكرة تنمش في الطريق وإلى جاتها امرأة أخرى تصابرها ، تنمش فلا تلمس الأرض وطاها وهي حلى وقار .

ما أجل قوامها يثنى وهامت فوق الهام كما تثنى سنبلة الذهب في الحقل وقد آالت على ما يحيط به من السبايل .

نعم وما خلقت ، هي سنبلة برشانة قدما ودما على خديها من سمحة الضار بين اليباش وبين اليبهار .

تتنشى وما يوحها ولكن في الفرح ما يفلل الغصن القسوم ، ولابد لجبرتها التماس من مظلة مطعمها البهن على قدر فيضاطبتها ولا يتسلط على أصابع الأقدام .

تنتشق طيب الصباح بنمنس مارن أشم ، مشم شمم الطيب المصنوع ورنب منه إلى ما يفرج من روح الطبيعة التي تصحى في أيام الربيع هذه وتظهر ، كما تفرج الفتاة البكر من مركدها عند طلوع الشمس .

تنظر ذات اليمين وذات الشمال وترى كل شيء عجبا ويلوح عليها أنها فرحة بكل ما حوالها محبة بنفسها على شدة ودانتها وتواضعها .

ما هي المازدعة ولكنها سرورة كسرور صفور لفت سن الغصن .

الندوات الثقافية ...

تقدمها : نجاة شاهين

امر ضروري تقيام الشخصية القانونية الدولية . وعند هذا التساؤل يصل الى صلب الرسالة وموضوعها الاساسي . وهذا في مطالعة النظريات الاساسية التي خيلت في طبيعة الاعتراف ولي الفصل الأول طالع « النظرية المنشئة في الاعتراف وتحدث عن خصائصها ومفهومها الاساسي » ثم تكلم عن الجذور الاولى للنظرية في الفقه وتطورها في القرن العشرين ، وحرص للثقافات الفقهية المختلفة لا الفقه الادريوي وحده ، وغنم هذه الدراسة شبه التاريخية بدراسة الاتجاهات الجارفة في فقه هذه النظرية .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول درس « النظرية القوية » في الاعتراف واخيرا تكلم عن آثار الاعتراف واشكاله ، فلهذا ما يؤدي اليه الاعتراف من وجود علاقات مادية طبيعية بين الدولة المعترفة والمعترف بها ، وبين أن اقامة علاقات دبلوماسية وان كان امرا طبيعيا يترتب على الاعتراف الا أن اقامة هذه العلاقات ليست امرا لازما لزوما حتميا من صدور الاعتراف وضرب لذلك المثل القائم من اعتراف الهند بإسرائيل وعدم تبادلها التمثيل الدبلوماسي معها بالرغم من مرور أكثر من مئتين سنوات حتى الآن على اقرارها بها . وتحدث أيضا من الأثر الرجعي للاعتراف وبين أن القول برجعة الاعتراف الى مدى سابق على تاريخ صدوره أصبح من القواعد شبه المستقرة في الفقه والصل الدبلوماسي .

وانتهى من هذا الفصل يبحث تكلم فيه من السلطة التي تملك اصدار الاعتراف وبين أن هذه مسألة داخلية تعطيها كل دولة على شئونها نظامها الخاص وان كان الاصل أن السلطة الانتقالية هي صاحبة هذا الاختصاص في أغلب دول العالم . أما الباب التالي من الرسالة فقد خصصه لتقدير النظريات المختلفة وتفاصيل الخلاف بينها ، ثم حاول أن يعطي للاعتراف بعد ذلك تقصيرا موضوعيا .

وفي الفصل الأول من هذا الباب يحرص لتقدير النظريات المختلفة التي خيلت في طبيعة الاعتراف ، وجعل لهذا التقدير جوانب ثلاثة :

الرسائل ١ - الاعتراف في القانون الدولي

موضوع الاعتراف في الفقه العربي موضوع خطير يجب أن يعطى بمزيد من الاهتمام من الممارسين للقرآن لما اكتنف هذه المنظمة العربية وما يحيط بها في افريقيا واسيا من تطورات دولية جعلت موضوع الاعتراف الدولي في مقدمة ما يهتم به رجال القانون ورجال الحكم والمشتغلون بالمسائل العامة بل جمهور الطلبة الواعية .

والاهمية المالية لموضوع الاعتراف ليست بخافية على احد فالعالم الذي نعيش فيه توجد فيه دولتان باسم اللاتيسا ودولتان باسم فينتام ، ودولتان باسم كوربا ، ودولتان باسم الصين ، وهذه الأوضاع الشاذة فضلا عن الأوضاع الناشئة من تصفية الاستعمار ، ويؤرجح دول جديدة تفرض الاهتمام بموضوع الاعتراف فريحا .

وفي كلية الحقوق جامعة القاهرة توفقت يوم السبت ٩ مارس الرسالة المقدمة لنيل درجة الدكتوراه من الأستاذ « يحيى الجليل » المحامي ، واختار لها هذا الموضوع الخطير موضوع « الاعتراف في القانون الدولي » وله كما يقول يد في الفقه العربي بعض الفراغ .

وله قسم رسالته الى قسمين :

الأول . خصصه للدراسة الوضعية لشكلة الاعتراف .

الثاني . خصصه لما يمكن أن يسعيه جهدا شخصيا في معالجة موضوع الاعتراف .

وفي فصل تمهيدي طالع فكرة الشخصية القانونية للدولة وما اذا كان اجتماع العناصر الموضوعية المقررة لقيام الدولة يكفي بذاته تقيام الشخصية القانونية الدولية . أم أن الاعتراف بالوحدة الدولية التي أجمعت لها هذه العناصر

- كما أكد عليه أنه حين تعرض لقوانين الدولة ذكر أن الدولة تكون إذا تكامل فيها عنصر الشعب والأقليم والسيادة ، وول عنصرى الشعب والأقليم حقهما من الشرح وأدجر في موضوع السيادة .

لم تحدث دكتور على صادق إبراهيم حيف رئيس قسم القانون الدولى العام بجامعة لاسكندرية - وقد ضم صوته الى صوت دكتور حامد في الاشارة بمجموع الباحث الذى جعل من رسالته صلا متسامكا وإضاف الى المكتبة العربية سفرًا يفيد مه العام والخاص ، لم بدأ في ابداء بعض الملاحظات ، منها أولا : ان الكاتب لم يستخدم أدوات العمل بين الجمل وبعضها ، موجد صعوبة في كثير من الأواضع في الفصل بين الجمل . ثانيا : أنه تعرض في دراسته الى مسائل لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالاعتراف في الدولة .

ثالثا : أنه في مرجه للنظريات المتخلفة في شأن الاعتراف كان موفقا في عرض بعضها في أسلوب واضح مفهوم ، وللى البصوى الآخر صعب : لقيم الى حد ما . وأخيرا تحدث دكتور محمد حائلد قائم استاذ القانون الدولى بجامعة عين شمس - لقل انه فيما يتفق على شكل الرسالة المتخلفة - التى أحبب تصنيفها - وبخطة البحث لقد قسمتها الى بابين ، الأول : تعرضت فيه الى دراسة وضعية لشبكة الاعتراف بين الدولى : تقدير النظريات المتخلفة فيما يتعلق بالاعتراف ، وكنت أود ان أخصص بابا يتناول عرضا وأصبا لتطويف الى نشأت لها الدول اى يوجد بشأن الاعتراف بها مشاكلات بعد الحرب العالمية الثانية ، مثل الصين واليابان واسرائيل وميسام وكوريا .

كما أكد عليه ان اختصر في حديثه عن موضوع السيادة على حين كد يجب ان يظهره وضحا مطولا . وجد سائق الباحث على بحثه درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف (أول) ، ولقى عليه بالبحر رسالة وتبادلها مع الجامعات الاميركية .



٢ - تطور نظام الحكم الثنائى في مصر من الاحتلال حتى الحماية

المشكلة السياسية التى تواجه المجتمع المصرى في هذه الأيام هي اقامة حياة نيابية جديدة على دود التطور الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى وصلت اليه البلاد ، ومن هنا جاءت أهمية البحث الذى تقدم به السيد « فاروق يوسف أحمد » لعميد الاقتصاد لتليل درجة الماجستير في العلوم السياسية من كلية تجارة جامعة القاهرة بعنوان « تطور نظام الحكم الثنائى في مصر من الاحتلال حتى الحماية » .

وقد قسم البحث الى ثلاثة أجزاء رئيسية : الأول : ويتضمن تمهيدا للدعوة ويشتمل على دراسة المحيط الذى تطرق في ظل نظام الحكم الثنائى ، يقول الباحث ان مصر عرفت نظام الهيئات النيابية لأول مرة في عهد محمد على الذى أصدر سنة ١٨٢٩ أمرا بإنشاء « مجلس الشورى » الذى اختتمت تكوينه على مصر الانتخاب وفى سنة ١٨٦٦ انشا «مجلس شورى اسما» على مجلس شورى النواب الذى كان يتسكون من خمسة وسبعين عضوا يتشكرون لمدة ثلاث سنوات من طريق الصمد في المصريات وجهات الأمان في محافظات الأنا هذا المجلس طبقا لقانون تأسيسه لم يكن له أية سلطة قاطعة في أى امر من الأمور بل ان اختصاصاته لم تكن محدودة تماما ، وكان المجلس في بداية نشأته لا يجرؤ على معارضة الحكومة لعدم توفر ضمانات الحرية ، ولم يكن الزاى العام قد نفع بحيث يشد أئذ المجلس كما لم تكن هناك مساهمة تقوم بهذه المهمة .

أولا - الجانب الفقى -
ثانيا - ان جانب العلوى -
ثالثا - الجانب الذى يتصل باتجاه المؤتمرات الدولية .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب تعرض الى تاصيل الخلاف القائم بين النظريات التى تكيف طبيعة الاعتراف ، واتجه في هذا الفصل وجهة متضامنا ان النظريات التى تكيف الاعتراف ليست ميتونة الصلة بغيرها من «تفسيرات في موضوعات القانون الدولى الأخرى» .

وفي الفصل الثالث أوضح ان حل مشكلة الاعتراف وتصير طبيعتها لا يمكن ان يتالى اذا نظرنا الى قواعد القانون الدولى نظرة جامدة وان التفسير الصحيح للمشكلة يقتضى أساسا ان ننظر الى تطور المجتمع الدولى باعتباره الوعاء الذى تتطور فيه ومعها القواعد الدولية .

وبين كيف كان هذا المجتمع اوروبيا مسيحيا مثلثا على اعضائه لا يسمح لفهم بدخوله ، وأوضح ان النظرية المنشئة لذلك كان من الممكن ان تجد سندا في الواقع الدولى نفسه ولكن المجتمع الدولى تطور بعد ذلك منذ دخول تركيا الشرقية المسماة الى حظيرة المجتمع في عام ١٨٥٦ ، وما زال المجتمع الدولى يتطور خطوة خطوة حتى أصبح يضم العالم المعروف كله في رحابه .

وانتهى من دراسته الى ان هذا المجتمع المنوع لا يستأغ منه القول بنظرية تعتمد أساسا على فكرة المجتمع الملحق وحى النظرية المنشئة التى استعملت في كثير من الأحوال لعدم فكرة السيطرة الاوروبية والحيلولة دون الدول غير المرغوب فيها ، وقد ان الآن ان نرجل من فقه القانون الدولى .

واغتمت رسالته ببعض التكمينات لما سيكتفى عليه (فتح) نظرية الاعتراف في القانون الدولى في المستقبل القريب والبعيد .

ففى المستقبل القريب يتوقع ان يقرى الاتجاه الروسى وان يزدى ذلك الى زيادة أصنامة من القلة . والى ان يغلب وزن النظرية المنشئة كثيرا ومن لم تفقد كثيرا من انصارها - أما المستقبل البعيد فقد ربط بين تطور التنظيم الدولى وموضوع الاعتراف ، وأذهب الى ان تطور هذا التنظيم وما سيؤدى اليه من عبور الفكرة الخاصة بسيادة الدولة سيلقى الى سيادة القانون والوضعية .

« أخيرا شكر الباحث بعضى الجمل اساتذته خاصة الدكتور حامد سلطان الشرف رئيس قسم القانون الدولى العام بكلية حقوق جامعة القاهرة الذى يشافقه في الراى ومع هذا يبرزه ويشجعه مادام رايه مزمزا بالاداء البراهين » .

لم يبدأت لجنة المناقشة وكان أول المتحدثين دكتور حامد سلطان ، فقال انى قرأها عدة مرات ويحق لى ان اتوه بمايجود الطيب المتصل الذى تابرث على يده في عنابة ملحوظة ولا شك انك قرأت قرارات واسعة ويحدث وتحررت في عمق وثانة ووقتت في اختيار الموضوع والتعبير من أرائك وطبعها بطابع اللذان ، وعرضت الآراء الخالفة في أمانة طيبة صادقة ، لم بدأ في ابداء ملاحظاته وأولها انه رغم طيبته العاغرة لم يبدل عنابة كبيرة في تصحيح الأخطاء الطيبة .

ومن ناحية الموضوع قلت ان مسألة الاعتراف لم تحط بعناية خاصة في الفقه الإسلامى ، وأنا أخالقك الراى لان موضوع الاعتراف يحظى بالدراسة الوافية ، فتناوله على ماهر وهو أول من قام بتدريس هذا الباب ومع ذلك قلنا انرا على ان المؤلعت التى ظهرت في الفقة اما مطرولة وأما وسيطة ، ولم تكن خاصة بموضوع الاعتراف .

كان كنهها وحاش من امتياز قناة السويس ، في أعقب ذلك فترة خاصة مازا فيها إلى التراجع وسفالة الحكومة .

وكان لعدم توافق هذا النظام فيه النأيى مع المجتمع المعري أن أخذ المجتمع يطالب بتعديل نظامه ، ومن طريق صحافته الوطنية طالب بتعديل الأوضاع واعاد مجلس النواب الذى أقيم الاحتلال ، ونتيجة لذلك قامت الحكومة بإيعاز من الاحتلال بإدخال بعض التعديلات الشكلية على النظام شسبه النأيى الذى وضعته ، فقررت طلائية جاسات مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية ، واعتبره لمجلس شورى القوانين بعهه فيما كان قد صار الحل به من توجيه أسئلة للنظير وان وضعت ثبوت شديدة على استبعاد هذا الحق .

وفي الفصل الثالث بين كيف أن الاحتلال حين لم يستطع مقاومة الحركة الوطنية اضطر إلى إصدار نظام جديد يحل محل سابقه الذى كان يعمل منذ حوالى الثلاثين سنة ، سنة ١٩١٢ وهو نظام الجمعية التشريعية وهو لا تختلف كثيرا في تشكيلها عن الجمعية العمومية التي تحتوي كلياتها على ثلاثة أصداف وهي النظارة والإدارة والميون وخدمهم سبعة عشر عضوا منهم الرئيس والوكيل والأعضاء المنتخبين ، وكانت تعقد مرة كل عام وتصدر القرارات الطائلية ، طائفة ، أما اختصاصاتها فمكنت مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية يتصر في المشاركة بالرى في شؤون التشريع وأقرار القرارات والنظر في الأمور المالية والأدوية ، ولم تكن الجمعية تمتلك وسائل جدية لتأثير على الحكومة ككل ما كانت تفعله في هذا الخصوص هو حقها في مناقشة الأسباب التي تبذلها الحكومة لعدم موافقتها على رأى الجمعية إلا أنه لم تكن هناك نتائج مؤيدة لهذه المناقشة كما كان للحكومة حق حل الجمعية في حالة وقوع خلاف بينهما بخصوص مشروع .

وفي النهاية يتوصل الباحث من بعته المستفيض إلى أن الاستعمار لم ينجح في تحقيق النأيى فقد اتضح أنه حل مجلس النواب المعري وحل محله هيئة شبه نوابية ليس لها أية سلطة . وقد أدى هذا الوضع السائد إلى مصر من إلى محاولة مواجهة مشكلة الفراغ في نظامه السياسى بالإضافة إلى الفراغ إلى هيكلهم الاجتماعى ، مما أدى بهم في النهاية إلى القيام بثورة ١٩١٩ لم ثورة ١٩٥٢ .

وبعد هذا للتخصيص بدأت اللجنة المشكلة من الدكتور سويلم المعري رئيس قسم العلوم السياسية بكلية التجارة وفتح الله الطخيطى ، وبطرس بطرس مشرقا في مناقشة صاحب الرسالة فائدت للدكتور الطخيطى والجهود الطيب الذى بذله الباحث ، لكنه أخذ عليه بعض النقاط أعجب أنه في حديثه عن السيطرة الأجنبية لم يشر إلى مظاهر عدم نفع الرأى العام ، كما كان حديثه عن المصداقة فيه شيء من التناقض ولم يناقش موضوع تلازم بصورة تفصيلية دقيقة ، خاصة وأنها الهيئات ذات التأثير الكبير على الرأى العام في ذلك الوقت .

لم تحدث دكتور المعري ، فقال أن أول مآخذ على الرسالة هو كثرة التراجع بلا داع . كما أن الرسالة ليست مجرد سرد روتيني للفترة إبان احتلالها مصر بل كان يجب أن تقدم دراسة مقارنة ، وهذه الدراسة كانت مترهلة بمسئورى الرسالاة .

وأجمل عليه أنه تحدث عن مشكلة الفقر والغنى بطريقة خاطئة فانه جعل الوطنيين هم الفقراء وما مدام أعضاء الشعب مع العلم بأن هذا قول خاطئ ، يسر إلى تاريخنا فالمعسرف أن الامان في تلك الفترة هم الذين قامت على كاهلهم كل الحركات التحررية الثورية في المطالبة بالحقوق ، بل هم الذين قاموا بثورة سنة ١٩١٩ .

وأخيرا تحدث دكتور بطرس بطرس ، فأخذ عليه أنه لم يتحدث عن تفاصيل السيطرة الأجنبية وهي القنصاميل ،

ولكنه ابتداء من سنة ١٨٧٩ بدأت تظهر أهمية في العينة السياسية في مصر فتم هذا العام دخلت الحياة النيابية معصرا جديدا يمتاز بظهور روح المعارضة في نفوس التسويج وفي مناقضاتهم وكان ذلك رد فعل للتدخل الأجنبي في مصر نتيجة للمشكلة المالية وما تربع على ذلك من خلفة في السلطة الخديوي ، وساعد على ذلك انتشار الأفكار التحررية نتيجة لتعاليم السيد جمال الدين الأفغاني وظهور الصحافة الحرة التي أخذ الخديوي اسماعيل في تشجيعها لتمامه فسند الأجانب ، ولكن لم يلبث أن انتقلت عليه وهاجته هو لبرهان الإعتقاد بأنه هو الذى فتح فترات تدخل الأجنبي بفرافق البلاد بالديون ، وقد انعكس ذلك على المجلس حيث انصفت مناقشات الأعضاء بالميل للبحث والاستقصاء والاستقلال في آراى والنظير إلى مراقبة الحكومة في تصرفاتها .

وبعد تولي الخديوي محمد توفيق الحكم بفترة قصيرة عمل على خلق الحركة النيابية ، ورفض الموافقة على القانون الاساسى الذى أعده نظارة شريف باشا ، كما أنه لم يدع مجلس شورى النواب إلى الاجتماع ، ولكن مقاهرة هاردين العسكرية أجبرته على العمل من موقفه ، وكون نظاره محمود سامي البارودي هو أكثر نزولا على رليات المجلس .

وهكذا تطورت الهيئات النيابية في مصر كآلة الاحتلال البريطاني في ثورة وارو .

أما بعد الاحتلال الإنجليزي لمصر فقد أرسلت إنجلترا الخديوي فخرى مندوبه في الإسكندرية إلى مصر أوضع نظام حكم جديد يتفق مع الحالة الجديدة سنة ١٨٨٢ ولقد قرير مطولا صدر على امر القانون النظامي في أول مايو ١٨٨٢ بتفويض مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية ليعمل نحل مجلس النواب السابق ، ومجلس شورى القوانين يتكون من ثلاثين عضوا منهم أربعة عشر عضوا معين من مستشار الرئيس وأربعة الوكيل ليعضن أعضاء مختارين في المجلس وثلاثين ليعمل للمجلس فيه ، أما باقى الأعضاء وعددهم ستة عشر عضوا بما فيهم وكيل المجلس فيختارون لمدة ست سنوات من طريق الانتخاب غير المباشر على ثلاث درجات بالنسبة للخديوي والمباريات وعلى درجتين بالنسبة للخديوي المدن ، وكان يشترط توافر شرط نصاب حالى على العضو ، أما اختصاصات المجلس فمستعيفة وخفية للغاية فيما يتعلق بالتشريع وهو الوظيفة الأولى للمجالس النيابية ، وكان للحكومة الحق في حل المجلس في أي وقت شاء أما المجلس فله الحق في طلب الإيضاحات من النظارة وهذا الحق لا يعنى أن في إمكانه لمرش رقابة على الحكومة ، بل لا يعنى أي نوع من السلطة - كما كان له حق قبول العراض التي تقدم إليه من أفراد الشعب وتحويلها إلى الحكومة .

والجمعية العمومية وهي الهيئة المركزية الثانية في النظام شبه النأيى كانت تتشكل من ثلاث فترات ، انظار بحكم وظائفهم والأيمان ، وعضاء مجلس شورى القوانين وكانت اختصاصات الجمعية العمومية شديدة مثل اختصاص مجلس شورى القوانين إلا أن لسانال التي كانت تعرض عليها أهم كما كان لها رأى فاطم في مسألة القرارات المباشرة الجديدة ، وهو اختصاص ظاهرى ضيق في نطاقه .

وفي الفصل الثاني من الرسالة تحدث عن تطبيق نظام مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية فقال أنه يتبين أنهما كانا هيئتين شبه نيابيتين ليس لهما أية سلطة جدية ، ونتيجة لذلك برهما خمس فترات متميزة بدأت بفترة إسكندرية خلال الستين عاما الأولى للاحتلال ، أعقبها فترة صعيدية خلال الفترة التي انتهت بإبرام الاتفاق المؤدى بين إنجلترا وفرنسا ، ثم دخل المجلس والجمعية في فترة تراجع انتهت في أعقاب حادثلة فتشواي فدخل في فترة رابعة في فترة التجديد والتشعاط

والجنود والجناليات الأجنبية . كما أنه ذكر الجرائد المصرية في تلك الفترة لكنه لم يعرض للجرائد الأجنبية لسان حال الأجانب لتكون على بينة من وجهة نظرهم .

وقد نال السيد فاروق يوسف درجة الماجستير بتقدير جيد جدا .

الننوات المسلات المصرية وروما مدينة المسلات

في يوم ٨ مارس التقي الأستاذ « رالف عياد » مدير متحف الفن الحديث محاضرة في العهد الإيطالي للثقافة من المسلات المصرية وروما مدينة المسلات فقال أن المسلة المصرية شغل يدل على قوة إيمان الفرعنة وتمسكهم بمعتقدهم وتقديسهم لاله الشمس « أوسمون رع » وأن كلمة مسلة « Obelisque » مشتقة من اللفظ اليوناني « Obelos » ومعناها الإبرة لأن المسلة إبرة الشكل فهي عبارة عن عمود ذي أربع واجهات مجرولة قليلا يرتفع من قاعدته إلى الأعلى في شدة من الانكماش وينتهي في قمته إلى شكل هرمي صغير .

وكان من عادة قدماء المصريين طلاء هذا الجزء الهرمي من المسلة بالذهب الخالص وتغطيته بكسوة نحاسية مذهبة وكانت تصنع من حجر واحد ، واختلف المؤرخون والآثريون في تعيين القرى من المسلات ، ومهما تكن الفاية فقد كانت المسلة لها صلة قوية بعبادة الشمس . وكانت لها قدسيتهما وتقدم لها القرابين كما كانت لها فائدة عملية إذ تستخدم لرصد الوقت بواسطة أشعة الشمس .

ومن المسلات كان يوجد في معبد الكرنك « حافة الواج » واستطاع الفرعنة نقل المسلات في البحر والبر إلى مسافات شاسعة مما يستلزم جهدا كبيرا ومهارة .

أما ما حفل الأستاذ رالف على الكتابة من المسلات بالذات فهو ما شاهده منها في مدينة روما مدة إقامته بها ، فيها أعظم وأهم مسلاتنا الفرعونية النافذة ، حتى لقبته بمدينة المسلات فأراد بمحاضرتة هذه أن يلقي الضوء على هذه الأنصبة حتى إن يدلع غيره من المعنيين بالآثار إلى الاهتمام بهذه النصب ومعاولة التوسع في درساها . وقد دفع حب الفرعنيين لآثار الفرعنة إلى الاستيلاء على معظم مسلاتنا حين غزوه مصر ونقلوها إلى بلادهم مع ما نقلوا من آثار أخرى ، وعرفوا كيف ينتفعون بها في لزبين ميادينهم وقصورهم ومتنزهاتهم ولما لهم .

ومدينة روما وحدها تملك أكثر من ثلاث عشرة مسلة ، سبع منها مصرية سميعة والباقي مما قلده الرومان لعماء ، كما قلدها المظفرات الهيروليفية النقوش عليها ، وفي فرنسا أربع مسلات أهمها مسلة رمسيس الثاني وقد وضعت بميدان الكرنك بباريس . وهناك واحدة في لندن والتنان في استنبول وواحدة في بروكسل وأخرى في بريان ، وواحدة في نيويورك .

وقد استغل المهندسون الإيطاليون والفرنسيون شكل المسلة مصفرا كمنصر معماري زخرفي نراه بزين كثيرا من واجهات

قصورهم . ففي لورنسا التنان في ميدان « ماريا نوبلا » وفي حديقة الأمير تورولونيا وحديقة الفاتيكان ، كما استغل الفرنسيون شكل المسلة في القرن ١٨ و ١٩ واستعملوه رسما رمزيا أدخلوه على زخارفهم الجنائزية ، وما إلا أن الخشب .

ويرى سيادته أن المسلات هي العصر المعاصر المصري الوحيد الذي لبثت ملامحته لخصلاف الأجواء دون أن يبدو منظرها شاذ .

والفصل في إقامة هذه المسلات العديدة في روما يرجع إلى البابا « سيستو الخامس » الذي يرجع إليه فضل إحياء الحركة الفنية في عصره الزاهر فاقننى به من خلفوه . ولما كانت المسلة عند الفرعنة نصبا تذكاريا مقدسا . وكان من عادتهم وضع مسلتين أمام كل معبد ، أما البابا ثانيا مع النفايسيد المصرية وضع المسلات أمام الكاتدرائيات الكبرى بتدريسها لبيوت الله .

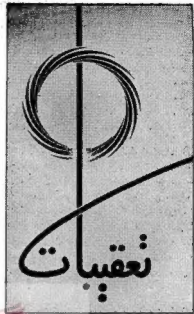
ولا شك أن من حق الأستاذ رالف عياد بعد مساهمته في الخارج أن يوجه الأنظار إلى غلو مياديننا من آثارنا وسلاتنا الجميلة .

وفي نهاية محاضرتة القيمة بين كيف نقلت بعض مسلاتنا إلى الخارج وكيف تم وضعها في مكانها الحالي من أمثال ذلك مسلة تحتمس الثالث التي أعدها الخديوي اسماعيل لمدينة لندن ، وهي إحدى المسلتين القائلتين أمام قصر القياصرة في الإسكندرية ، وقدرت تكاليف نقلها مسية آلاف جنيهه وبناط الانجليز فترجع البروفسور ويلسون بالتكاليف ومعد إلى المستر ديكسون القيام بعملية أنقل وجاء ديكسون وأزال الأتربة التي كانت المسلة مغطاة فيها وبعد دراسات وجهود كبيرة وضعت داخل أسطوانة محكمة من الحديد وعمرت الأسطوانة ثم فطرها بالبخار وبعد مسيرة عشرة أيام حيث عاصمتها فأنقلبت الأسطوانة على رأسها في منتصف الليل ، وظن البحارة أن الأسطوانة على وشك أنفراق قطعوا الحبال التي تربطها بالبخار غرفة على جانبهم وسار القبطان إلى بلاده حزيناً لكن المسلة طفت على الماء حتى وصلت إلى أسبانيا فمسيحت إليها إحدى البواخر وأوصلتها إلى إنجلترا سالمة . ويرجع عهد هذه المسلة إلى تحتمس الثالث وقد صنعت من محاجر أسوان . وقد أضاف إليها رمسيس بعض النقشوس والتكتابت .

وفي عام ١٨٦٩ عندما افتتحت قناة السويس رأى الخديوي اسماعيل أن تنقل المسلة الثانية إلى الولايات المتحدة ولم يكن من السهل نقلها بطريقة المسلة الأولى لتعلم ذلك في المحيط الاطلنطي فاشترى المشر هنري جورج الذي رست الناقصة عليه البخارة دسوق ووضع المسلة عليها وأطلقت بها البخارة في أول يوليو سنة ١٨٨٠ وأقيمت في سنترال بارك أمام تمثال لتكوين تجاه متحف المتروبوليتان .

أما أضخم مسلة صنعها المصريون فيبلغ ارتفاعها ٤٧ مترا ووزن ٤٤٥ طنا وهي القائمة الآن أمام كنيسة سان جيوفاني في روما وقد أقامها تحتمس الثالث أمام معبد آمون .

واختتم حديثه الطويل يأمله أن يرى في القاهرة قريبا ميادين تزين بمسلات مصرية جميلة أسوة بميادين أوروبا والعالم .



يقدمها : الدكتور محمد صقر خفاجة

النقد الأدبي عند اليونان

تأليف

دكتور محمد صقر خفاجة

ود على كلمة الأستاذ الدكتور محمد مندور

التي نشرت في عدد المجلد السابق « ٧٤ » - فبراير

سنة ١٩٦٣ «

قرأت في عدد فبراير سنة ١٩٦٣ من المجلد كلمة صديقتنا الدكتور محمد مندور ، من الجزء الأول من كتابنا ، النقد الأدبي عند اليونان ، ولهذه الكلمة أهمية خاصة لأن الدكتور مندور من نقادنا القلائل الذين تعمقوا في دراسات الآداب العالمية وآمنوا بأنها انضلت أصولها من الآداب الإيسوناني الذي يعد الدعامة الأولى للنهضة الأدبية .

وقبل أن أناقش الدكتور مندور فيما كتبه ، أحب أن أرى له جويل الشكر على ما ورد في كلمته من تقدير للكتاب ، وعلى التعبير عن اختلاف وجهة نظره بلغة رفيعة مهذبة ، أود أن تكون وسيلة للتفاهم بين نقادنا وكتابنا على الدوام حتى يتمكنوا من رفع المستوى الأدبي ولا يحبطوا من قدر النقد كما يحدث أحيانا .

يختلف معنى الصديق لاني أعرض الرأي القائل بأن السفسطائيين اقبلوا منهج التفكير اليوناني القديم . حقا ان هذه الفترة كانت سائدة حتى آخر الثلث الأول من القرن العشرين ، ولكن دراسة النصوص اليونانية دراسة عميقة ، وتحليلها تحليلًا دقيقًا جعلنا نخرج على هذا الرأي . ذلك لأن سقراط وأفلاطون - ومعروف أنهما من خصوم السفسطائيين - لم يترددا في مدح بعض هؤلاء المفكرين (١) ، بل أنهما اعترفا لهم بالفضل على منهج التفكير .

ولاشك أن أبا الفلسفة وتلميذه كانا على حق فيما ذهبنا اليه لأن السفسطائيين الأوائل « برودكوس ، بروتاجوراس ، جورجياس » أوجدوا بالفعل نهضة فكرية شاملة لا سبيل إلى انكارها ، حين نشروا التعليم في أرجاء اليونان ، وهبوا الأفكار للبحث والمناقشة في قروع المعرفة ، ووجهوا اهتمام الناس إلى دراسة اللغة وطوعها المتعددة من نحو وعرف وقواعدوبيان لانهم كانوا يعتبرون البحوث اللغوية أصلا للدراسة الأدبية ، وقد واظموا الملاحظة على ذلك عندما وصف هذه المهارة « بأنها مقدرة فائقة تميز ما هو صحيح وما هو غير صحيح مسن موضوعات الشعر » .

(١) انظر افلاطون بروتاجوراس، ١٩٣٦ ، الجمهورية، ٥١٧ د

وكانت أبحاثهم الأولى من نوعها عند الأفريق ، اهتمت عليها أفلاطون وأرسطو اعتمادا كبيرا مما جعل بعض الباحثين إلى الاشارة بفلسف السفسطائيين « فمزوا اليهم ارساء ميادى النقد العقلى الذى بدأوه بدراستهم المنهجية في اللغة وفروعها » (١) .

أما يوربيديس ، أعظم شعراء المأساة اليونانية فيما اعتقد ، فقد اعترف بأهمية الدور الذى لعبه هؤلاء العلماء ، فالرجوع اليه الفضل في تعليم اليونان كيف يفكرون ويناقشون ويقلبون الامور على كافة الوجوه ، ويحررون التفكير من الأوهام ، وذلك بالخروج عن التقاليد البالية والعادات السقيمة (٢) .

ورغم هذا كله فنحن لم نذكر أن بعض السفسطائيين التجروا بالعلم ، وانتقدوا منه حرقة ندر عليهم مالا وقيرا (الكتاب ، ص ٣٠) .

والنقطة الشدنية التى يختلف فيها معى الاستاذ الدكتور مندور تدور حول موقف الناقد أريستوفانيس من يوربيديس لصديقنا يرى أن شاعر المأساة حين أرسل ديونوسوس ، اله المسرح ، إلى العالم الآخر لأرجاع أفضل شعراء المأساة ، حين أخرجه إلى العالم الدنيوى مع إيسخولوس ، أراد بذلك تفضيل هذا على زميله .

ولكنى لا أجد في نص المأساة « الضفادع » ما يعطينى على الاخذ بهذا رأى . ذلك لأن أريستوفانيس يعترف صراحة في مسرحيته بأن ديونوسوس ذهب للبحث عن يوربيديس والذات Jagger (w): Pafidels, T.I, p. 333 cf. Eggar E) Essai sur l'histoire de la critique, Paris, 1888. Introd. (٢) انظر مسرحية الضفادع .

لأن أينا أقرت من شعراء المأساة بعدموته، ولأن أريستوفانيس يعترف أيضا بأنه لا يستطيع تفضيل أى من الاثنين إذا أراد الحكم بينهما ، قتلاهما عزيز عليه ، قريب إلى نفسه فأحدهما « يوربيديس يارع في فنه ، ادخل على شكل المأساة تجديدات فنية عديدة ، والآخر « إيسخولوس » رائع في اختيار موضوعه وطريقة معالجته . ولأن أريستوفانيس يعترف ، آخر الامر ، بأنه فضل إيسخولوس لسياسة الحكمة التى مكنته من أن يلعب حماس الاثينيين ، ويدفعهم إلى النصر ، بينما كان يوربيديس يكره الحرب ويدعو إلى السلم وهذه فلسفة لا تحقق أهداف أينا في رأى ساستها انشد .

وهذا ، قراي ، هو السبب الحقيقى لمرأى أريستوفانيس من يوربيديس لأن شاعر المأساة كان محافظا يؤيد الساسة الرجميين ، ويحرص على بقاء الأوضاع على ما هى خوفا من شغب املاكه ، ورغم ذلك فإن أريستوفانيس اعترف لزميله شاعر المأساة بالمقدرة الادبية والبراعة الفنية ، ودليل آخر على ذلك أن اليونان استقوا من اسمه فعلا يشير إلى أن أريستوفانيس أكثر من تقليد يوربيديس ، والتقليد دليسل على الامتصاص خاصة وأن شاعر المأساة اثنى ثبات الاثينيات من ماسى زميله ، وأوردنا في مسرحياته دون أن يعرض به أو يسخر منه .

وأخيرا اهد صديقتى الدكتور محمد مندور بآتى اهدل جامدا لتحيق ريفته في اظهار الجزء الثاني من اوسطو صاحب كتابي فن الشعر ، وفي الخطابة ، اللذين كانا لهما ارمعا في تكوين علوم اللغة والبلاغة والبيان واليديع عند اجدادنا العرب ، والله الموفق .

<http://ArchVebeta.Sakhrit.com>

